16-17

Biblioteca Critica della Letteratura Italiana
diretta da FRANCESCO TORRACA

VINCENZO DE AMICIS

L'IMITAZIONE LATINA
NELLA
COMMEDIA ITALIANA
DEL XVI SECOLO

Nuova edizione riveduta dall' autore

IN FIRENZE
G. C. SANSONI, EDITORE

1897

BIBLIOTECA CRITICA

DELLA

LETTERATURA ITALIANA

DIRETTA

DA

FRANCESCO TORRACA

IN FIRENZE

G. C. SANSONI, EDITORE

—

1897

VINCENZO DE AMICIS

L'IMITAZIONE LATINA

NELLA

COMMEDIA ITALIANA

DEL XVI SECOLO

Nuova edizione riveduta dall' autore

IN FIRENZE

G. C. SANSONI, EDITORE

1897

PARTE PRIMA

I. Un fatto assai strano ci si offre nella storia del nostro teatro: che l'Italia, malgrado il numero quasi infinito di commedie, specialmente del 500, malgrado la celebrità di alcune, ed il merito letterario degli autori, non può dire di avere un teatro nazionale ed originale: e laddove si è segnalata sopra tutte le nazioni moderne negli altri generi letterari, è rimasta loro assai inferiore nel genere drammatico. Un teatro può chiamarsi veramente nazionale, quando le opere drammatiche portino viva impronta del carattere particolare della nazione, ed abbiano forma speciale e propria che le distingua da tutte le altre. Invero, quando diciamo teatro inglese o teatro spagnuolo, sappiamo benissimo quello che vogliamo dire: noi indichiamo una forma particolare che ha preso la commedia in ciascuna di queste nazioni. La diversa indole ed il genio di ciascun popolo si è rivelato in questo genere letterario e vi ha lasciato il proprio suggello. La forma che il dramma ha preso in Ispagna non poteva nascere se non in codesto paese, tanto essa è connaturale all'indole ed al carattere di quel popolo. Ed infatti il dramma spagnuolo ha tutte le qualità di quella stirpe: è passionato, ardente, enfatico, perfin ridicolo

alle volte nell'espressione dei sentimenti; i suoi personaggi reali o fantastici, uomini, angeli o demoni sono tutti *caballeros*, se non *grandezze;* i sentimenti e i fatti predominanti sono appunto quelli che predominano nel popolo spagnuolo: l'onore, la religione e l'intrigo amoroso. L'immaginazione, l'entusiasmo sono i mezzi d'azione degli autori comici spagnuoli, e la lirica è la loro forma di linguaggio più ordinaria. La commedia di carattere è quasi sconosciuta all'antico teatro spagnuolo; vi prevale invece la commedia d'intrigo o di galanteria, la commedia di *cappa e spada.* In Inghilterra per contrario la commedia è essenzialmente fondata nello svolgimento dei caratteri. Il senno pratico degl'Inglesi si rivela nella loro arte drammatica: quel popolo freddo, ragionatore ed osservatore per natura, rappresenta nella commedia i sentimenti profondi, e scolpisce i grandi caratteri. Se si legge una commedia di cui s' ignori la patria, facilmente si riconosce se sia inglese o spagnuola.

Le commedie italiane del XVI secolo non costituiscono un teatro veramente italiano, con qualità sue proprie e caratteristiche che lo distinguano da tutti gli altri, ed in cui il genio nazionale, l'indole propria degli italiani si mostrino evidenti. Queste commedie non furono mai popolari, e vennero ben presto dimenticate: né ora sono lette da altri che dagli eruditi, laddove le commedie dello Shakespeare e del Calderon sono tuttora vive nella mente dei popoli.

II. Eppure in Italia prima che altrove risorse la buona commedia: e quando in Francia la *Confrérie de la Passion*, coi suoi *misteri*, ed i *Clercs de la Bazoche* con le loro *moralités* e *farces*, e *les Enfans sans souci* con le loro *sotises* porgevano l'unico sollazzo drammatico, ed in Inghilterra e Spagna erano

in vigore i *miracles* e gli *autos sacramentales* nella loro forma ancor rozza e primitiva, in Italia v' era un numero infinito di autori drammatici che scrivevano secondo le regole dell'arte, erano già nate la *Mandragora*, la *Calandria* e tutte le commedie dell'Ariosto. Ed invero quando in Francia si cominciarono a scrivere commedie regolari, s' imitarono, si tradussero commedie italiane.

I *Suppositi* dell'Ariosto furono infatti tradotti nel 1545 da Jacques Bourgeois, nel 1552 da Jean-Pierre de Mesmes, e nel 1594 dal Godard. Il *Negromante* fu tradotto nel 1568 da Jean de la Taille. Il Larivey[1] del *Ragazzo* del Dolce fece *le Laquais*, e della commedia l'*Aridosio* di Lorenzino dei Medici, *les Esprits*: della *Gelosia* del Lasca *le Morfondu*: degl' *Inganni* del Secchi, *les Tromperies*. I suoi *Jaloux* sono i *Gelosi* di Vincenzo Gabbiani, *les Écoliers* e la *Constance* sono *la Zecca* e *la Costanza* di Girolamo Razzi.

I comici italiani erano tenuti nella stessa stima, che i greci e latini. Charles Estienne nel 1543 indirizzò al Delfino (che fu poi Enrico II) una *epitre déclarative de la manière que tenaient les anciens tant à la composition que jeu et appareil de leurs comédies*, nella quale egli fa voto che la Francia abbia anche essa a possedere una commedia regolare in luogo delle *moralités, farces* e *sotises* allora in voga, e come modello offre una commedia italiana, *Il Sagrificio* degl' intronati di Siena, da lui tradotta. — « Je veux, dice egli, vous donner à connaitre la grace, que les anciens eurent à bailler recréation en leurs

[1] [Questo Larivey o La Rivey o l'Arrivey era figlio d'un Giunti di Lione e francesizzò a quel modo il suo nome paterno. V. D'Ancona, *Origini del teatro in Italia*, II, 272, nota 1].

comédies; car de ce, Monseigneur, je vous veux ascertainer, que cette présente comédie, jaçoit que des anciens n' ait été faite, mais de bons et modernes esprits Sénois, studieux de toute antiquité et honnêteté, faisant de leur langage tuscan une profession et académie, qu' ils nomment Intronati, toutefois en lisant, j' espère, que la trouverez telle que, si *Terence même l'eut composé en italien,* à peine mieux l'eut-il su dicter, inventer, ou se déduire »,[1]

Jean de la Taille, uno dei primi comici francesi, vissuto verso il 1560, presentando una sua commedia intitolata *les Corrivaux*, dice che non è né una *farsa,* né una *moralità,* ma è fatta *au patron, à la mode et au portrait des anciens Grecs, Latins et de quelques nouveaux Italiens.* Ed a coloro, che pretendevano non si potere essere uomo di qualità ed autore drammatico, egli risponde: « qu' ils ne savent ce que c' est une comédie faite selon l' art, et qu' on en joue bien rarement en France de telle sort, d'autant que les Plautes, les Terences et les *Arioste* y sont rares; lesquels bien que fussent grands personnages, n' ont dédaigné de faire tels jeux ».[2] La musa, dice egli, in alcuni versi latini, m' insegnò dapprima a cantare le avventure tragiche dei re, poi m' insegnò l'osservazione dei costumi popolari:

> Ludere sed populi mores dedit illa, Menandrum
> Dumque poetam Afrum, teque *Arioste*, sequor.

In un altro luogo egli si propone apertamente di imitare l'Italia, e di perfezionarsi *au paragon d'icelle*:

[1] EMILE CHASLES, *La comédie en France au XVI^e siècle,* p. 45.
[2] CHASLES, id. pag. 90.

e così si potrà, dice egli, *bannir du royaume telles badineries et sottises qui, comme amères épiceries, ne font que corrompre le goût de notre langue.* E non solo s' imitarono e tradussero commedie italiane, ma si chiamarono in Francia le compagnie drammatiche italiane. « De même que nous eûmes, dice lo Chasles, des reines, des favoris et des ministres étrangers, nous vimes arriver, portant le masque et parlant la langue de leurs pays, des florentins, qui nous enseignèrent un idiome nouveau. Ce n' était plus la littérature italienne qui influait sur la nôtre, c' était l' Italie elle même qui s' emparait de la France ». [1] Il 27 Settembre del 1548 festeggiandosi in Lione l' ingresso di Arrigo II e Caterina dei Medici, vi si recitò la Calandria del Bibbiena da commedianti italiani, chiamati a bella posta con regalo di 800 doppie.

In Inghilterra eziandio, il Gascoigne traduceva e faceva rappresentare nel 1566 *i Suppositi* dell'Ariosto: e da questa commedia è preso l' intrigo d'amore della commedia dello Shakespeare *The taming of the shrew — il domatore della donna bisbetica.*

Anche nella Spagna gli autori comici più originali studiarono ed imitarono qualche volta i poeti italiani, l'Ariosto, il Machiavelli etc. Lope de Vega incominciò la sua carriera drammatica coll' imitare i drammi pastorali degl' Italiani, e sul loro modello scrisse e fece rappresentare la sua commedia *Jacinta.* Imitatore degl' italiani in parecchie commedie fu Lope de Rueda; e i suoi *Inganni* rappresentati nel 1556, sono copia fedele della commedia italiana *Gl' Ingannati o il Sacrificio degl' Intronati* recitata nei giuochi del Carnevale in Siena l'anno 1531 e stampata nel 1538. Nel

[1] CHASLES, id. pag. 12.

1548 in Valladolid, in occasione del matrimonio dell'infante Donna Maria figlia di Carlo V con l'Arciduca Massimiliano, fu rappresentata in lingua originale una commedia dell'Ariosto.

L'amore delle rappresentazioni drammatiche in Italia era generalmente diffuso nel XV e XVI secolo: e ci narra Pietro Aretino[1] che i poeti Molza e Tolomei scrissero una commedia, per farla recitare ai cuochi, domestici, e stallieri del Cardinale Ippolito d'Este, i quali fecero cosí bene le loro parti, che tutta Roma accorreva ad ascoltarli, e la folla era cosí grande, che ad evitare tumulti si dovevano mettere guardie alle porte. In ogni città d'Italia sorgevano intanto accademie, che promovevano la cultura dell'arte drammatica, e s'innalzavano teatri con grande magnificenza.[2]

III. Ma perché dunque, malgrado questa celebrità del teatro italiano anche presso le altre nazioni, e l'amore degl'Italiani per le rappresentazioni drammatiche, non sorse in Italia nel XVI secolo un teatro comico nazionale ed originale?

Diverse cagioni si pongono avanti per ispiegare questo fatto, ed alcuni son giunti pérfino a negare agl'italiani ingegno drammatico e spirito comico.

Il primo critico di qualche autorità che abbia espressa quest'opinione, è stato lo Schlegel; ma per quanto io stimi l'ingegno e la dottrina del critico tedesco, non posso in alcun modo piegare al suo giudizio: e non già per malinteso orgoglio nazionale. « È molto notabile, egli dice,[3] il vedere come gli abita-

[1] *Ragionamenti,* Parte II.ª

[2] TIRABOSCHI, Tomo VII, parte 3ª.

[3] *Storia della Letteratura Drammatica.* Lez. VIII, traduz. di G. Gherardini.

tori dell'Italia non abbiano avuto giammai vero talento drammatico, dovechè sempre si sono segnalati singolarmente in un genere di farse allegrissime, comechè alquanto volgari, nelle quali essi accompagnano con gesti buffoneschi, discorsi e canti improvvisati ». Ora non mi pare punto giusto il negare ingegno drammatico agl' italiani, perchè le loro sole opere originali nell'arte drammatica sieno farse burlesche. Queste farse non hanno certamente gran valore d'arte, ma pur racchiudono i germi d'una forma originale: e quindi, anzichè dare agl'italiani patente d'inettitudine alla forma drammatica, sarebbe stato piú giusto ricercare le cagioni per cui questi germi non poterono svolgersi. I *misteri*, le *moralità*, gli *autos* del Medio Evo non sono gran fatto migliori dei mimi, delle atellane, delle commedie dell'arte: e pure da essi nacque il dramma dello Shakespeare, di Lope de Vega, di Calderon della Barca; e se ciò non avvenne in Italia, non fu per mancanza d'ingegno drammatico negl'italiani, ma per altre cagioni che fa d'uopo ricercare. Ed invero mi pare cosa assurda il negare ingegno drammatico e spirito comico alla patria del Boccaccio, del Machiavelli, dell'Ariosto, dell'Aretino, del Berni, del Lippi, del Tassoni, del Pananti, del Giusti. « Quiconque a assisté, dice l' Hillebrand,[1] aux pièces improvisées que l'on voit partout encore dans la peninsule, n' ignore pas que le talent de la mise en scène y est aussi répandu que celui de la mimique, et que le plus vulgaire des acteurs y a le don inné du jeu dramatique ». Ed il presidente De Brosses scriveva nel 1740: « La nation est vraiment comédien-

[1] *Études historiques et littéraires.* Tom. I. *Études italiennes.* Paris, Franck 1868.

ne; même parmi les gens du monde dans la conversation il y a un feu qui ne se trouve pas chez nous, qui passons pour être si vifs ».[1] E Cirano de Bergerac, il quale nel suo *Pédant joué* ha imitato il *Candelaio* di Giordano Bruno, confessando egli stesso la superiorità del comico italiano, soggiunge: gl' italiani recitano la commedia in sul nascere e se un italiano è nato gemello, non metterei pegno che non abbia fatto il comico nell'alvo materno.[2] E lo stesso Schlegel parlando delle commedie dell'arte dice, che in Italia *l' estro comico, la vivacità dell' immaginazione ed un cotal garbo nella stessa buffoneria, sono doni quasi universali.*[3] E questo solo fatto delle *commedie dell'arte*, le quali tanto favore ebbero oltre Alpe, e che non erano punto scritte ma affidate al solo estro comico ed all'immaginazione degli attori, doveva rendere lo Schlegel assai piú guardingo nel pronunziare un giudizio cosí reciso sull' ingegno drammatico degl' italiani. Una prova anche della naturale e schietta propensione fino nelle classi meno culte del popolo italiano al componimento teatrale ed alle illusioni della scena, l'abbiamo nei *Maggi*, simili per la forma alle *sacre rappresentazioni*, che vengono recitati tuttora nel contado toscano e scritti per la maggior parte da persone non dotte.[4]

[1] De Brosses, *Lettres sur l' Italie.*

[2] [V. Eugenio Camerini, *I precursori del Goldoni. Giordano Bruno.* Ed il Montaigne, parlando delle commedie italiane, dice: « Il m'est souvent tombé en fantaisie de faire des comédies, ainsi que les Italiens qui y sont assez heureux.... Ils ont de quoi rire partout, il ne faut pas qu'ils se chatouillent »].

[3] Lez. IX.

[4] Vedi D' Ancona, *La rappresentazione drammatica nel contado toscano. Nuova Antologia*, Settembre ed Ottobre 1869.

Per altra parte lo Schlegel mostra poca conoscenza della nostra letteratura drammatica. Confessa egli stesso di non aver letto la *Sofonisba* del Trissino, né la *Virginia* dell'Accolti, per le quali si riferisce alle critiche che ne hanno fatto altri autori: e pure su quelle egli giudica di tutta la tragedia italiana. Dei comici del 500 non ricorda altro che il Machiavelli, l'Ariosto, l'Aretino, e G. B. della Porta, e su tutto il teatro comico di quel secolo ha una sola pagina, in cui afferma che l'Ariosto s' *appropriò così alla cieca le idee degli antichi, che non poté lasciarci alcuna dipintura dei costumi in cui sia verità e vita.* Delle commedie del Machiavelli dice che appena si possono *chiamare opere teatrali, ed il loro intreccio rozzamente ordito non produce alcun effetto drammatico.* Si potrebbe, secondo lui, dare alcuna lode a tali commedie, stimandole soltanto *quali imitazioni spiritose della vita comune e degl' idiomi popolareschi.* Ma quanto sia falso questo giudizio lo può vedere chiunque abbia letto le commedie dell'Ariosto e del Machiavelli, il cui valore drammatico viene ora generalmente riconosciuto.

IV. Altri scrittori poi sostengono che la cagione principale dell' inferiorità in cui è rimasto il teatro italiano del XVI secolo, si deve ricercare nelle condizioni civili e politiche dell'Italia in quel tempo; e questa tesi è sostenuta con molta dottrina ed acume dall' Hillebrand nei suoi *Études historiques et littéraires,* e nell' altro suo libro *Des conditions de la bonne comédie.*

La prima condizione della commedia, egli dice, è la vita pubblica nazionale. Tutti gli altri generi della letteratura possono arrivare ad un certo grado di perfezione mediante la teorica e lo sforzo, ma la com-

media è sempre il frutto spontaneo della vita pubblica. Per questa vita pubblica e nazionale, non era, un tempo, condizione indispensabile la libertà, e la forma del governo era anch'essa di minore importanza. Per contrario era ed è assolutamente necessario, perché si abbia vita pubblica e nazionale, che il governo sia popolare, rappresenti la nazione e s'identifichi con essa. Ma queste condizioni non bastano ancora, se non si riscontrino in certi momenti storici, e non sieno risultato di certi fatti precedenti. « I tempi piú floridi per l'arte drammatica pare che non giungano se non quando un popolo abbia superato un' età pericolosa della sua vita, in cui grandi prove sieno state compiute mercé nobili e coraggiosi sforzi, in cui la nazione sia uscita trionfante da una lotta di vita e di morte, la quale le abbia dato coscienza, non solo della sua virtú e della sua grandezza, ma ancora dell'essere suo medesimo. Il tempo propizio pel teatro risponde dunque al momento supremo, in cui una nazione affermando sé stessa, giunge ad esprimere compiutamente la propria natura. Ma neanche ciò basta; questo spirito pubblico, quest' orgoglio di cui è pieno un popolo uscito piú forte e piú grande da gravi pericoli, non potrebbero ritrarsi nell'arte drammatica, se tutte le forze della nazione non fossero rappresentate in ciò che hanno di piú alto e caratteristico, e non si raccogliessero sopra un unico punto, divenuto quasi il focolare della vita comune. È necessario allo sviluppo del teatro non solo l'unità, ma l'accentramento, e non pure nella vita politica, ma anche nella morale e sociale ». E questa opinione, l' Hillebrand la conferma con l'esempio delle quattro nazioni che ebbero teatro originale, cioè Grecia, Francia, Spagna, Inghilterra. In loro, egli dice, noi troviamo un teatro originale,

perché concorsero tutte le condizioni sopraddette, laddove quello si cercherebbe indarno in Italia ed in Germania, che di queste mancarono.

V. Io concordo del tutto coll'Hillebrand nel ritenere che queste condizioni civili e politiche da lui accennate, contribuiscano grandemente allo svolgersi non solo del teatro, ma della letteratura tutta quanta: bensí la sola loro mancanza non è la principale, né la piú importante cagione dell'inferiorità in cui è rimasto il teatro italiano nel XVI secolo.

L'Italia non essendo politicamente nazione, non ebbe né poteva avere la commedia veramente nazionale, la commedia, in cui si riflettesse la vita di tutto il popolo italiano dalle Alpi all'Adriatico, e che fosse come lo specchio dei costumi, delle doti e dei vizii di tutto il popolo italiano. Però in ciascuno degli Stati, in cui era divisa l'Italia avrebbe potuto sorgere una commedia originale locale, ed avremmo potuto avere una commedia fiorentina, milanese, napoletana ec. Né in taluni di questi stati, quali ad esempio Firenze e Venezia, mancava nel XVI secolo alcuna delle condizioni civili e politiche favorevoli al teatro. V'erano spirito nazionale, vita pubblica, accordo tra governo e popolo (massime in Venezia), unità e centralità: e, quel che è piú, la società vi era giunta ad un certo grado di coltura e di raffinamento, il che giova principalmente al poeta comico: giacché, dice l'Hillebrand, la società è l'elemento vitale della commedia, elemento sí fecondo e necessario che, in mancanza di genii, alcuni ingegni di secondo e terzo ordine riuscirono a creare, mercé di esso, non spregevoli commedie.

Firenze non si trovava certamente nel XVI secolo in condizioni pari a quelle in cui trovavasi Atene, quando vi fiorí la commedia *antica* con Aristofane, ma

simili assai a quelle in cui essa era, quando vi fiorí la *commedia nuova,* non meno nazionale dell'*antica.* Quando la commedia *nuova* sorse, Atene non era piú quale al tempo di Pericle, ma le cose si erano del tutto cambiate. Dopo la battaglia di Cheronea e la guerra di Lamia, essa avea perduta la libertà e la grandezza politica. Alessandro avea compita l'opera di Filippo, ed Antipatro avea affermato l'opera d'Alessandro. Un governo aristocratico sostenuto da presidio macedonico, aveva preso in Atene il luogo della democrazia. La nazione tutta intera si rassegnò, e recò altrove le forze, che già avea posto in opera per amor della gloria e per cupidità di dominio. Ma « ella era pur sempre, dice il Müller,[1] la reina delle città, fiorente di commerci e di navi, prosperosa per la materiale ricchezza di molti fra' suoi cittadini: ma osservata piú profondamente, quest'Atene tanto era diversa da quella di Cimone e di Pericle, quanto, a modo di esempio, un vecchio debole, ma pur sempre amante della vita e dei piaceri e della gioia, è diverso da un uomo vigoroso e gagliardo nella pienezza delle sue forze e della sua intellettuale attività. Le virtú che nei piú antichi tempi, al carattere nazionale s'erano connaturate, risoluto valore e sottigliezza di spirito, ora se n'erano affatto disgiunte: ché quello non era piú che alle mani di mercenarie schiere senza patria, le quali facevano mestiere di guerra, mentre i cittadini Ateniesi solamente per certi rari impulsi aprivano l'animo ad un guerresco entusiasmo, che presto divampava, ma altrettanto presto estinguevasi; il sottile intelletto e l'acutezza poi della mente degli Ateniesi,

[1] Müller, *Storia della Letteratura Greca,* vol. II, pag. 257, edizione Le Monnier.

cessata omai ogni politica importanza, se non andò a perdersi nelle scuole dei filosofi e de' retori, a ciò si volse che nella vita sociale passavasi, o alle lusinghe cedette d'una vita leggiera ed inchinata al piacere ».

Ora le condizioni di Firenze nella fine del XV secolo si possono, come notammo, raffrontare a quelle di Atene. Firenze esercitava allora una specie di egemonia su tutta la penisola, e per mezzo di Lorenzo dei Medici era divenuta come l'arbitra suprema dei destini di tutta Italia. Spenta ogni attività politica, tutta l'opera dei cittadini s'era rivolta alle industrie private e ai commerci: ed i mercatanti fiorentini erano sparsi non solo in tutte le città italiane, ma anche fuori d'Italia. Tutto il maneggio della cosa pubblica si era raccolto nelle mani di Lorenzo, il quale non avea usurpato il potere per forza, ma l'avea ottenuto per la fiducia che tutti riponevano in lui, pei grandi servigi da lui resi alla patria, e per l'altezza dei natali e della fortuna. Ed egli seppe benissimo rispondere a cotesta universale fiducia. « Volsesi, dice il Machiavelli,[1] a far più bella e maggiore la sua città, e perciò sendo in quella molti spazi senza abitazioni, in essi nuove strade da empiersi di nuovi edifizi ordinò, ondeché quella città ne divenne più bella e maggiore..... Tenne ancora in questi tempi pacifici sempre la patria sua in festa; dove spesso giostre e rappresentazione di fatti e trionfi antichi si vedevano, ed il fine suo era tenere la città sua abbondante, unito il popolo, e la nobiltà onorata. Amava maravigliosamente qualunque era in una arte eccellente; favoriva i litterati.... Dell'architettura, della musica, della

[1] *Istorie fiorentine,* Libro VIII.

poesia meravigliosamente si dilettava.... E perché la gioventú fiorentina potesse negli studii delle lettere esercitarsi, aperse nella città di Pisa uno studio, dove i piú eccellenti uomini, che allora in Italia fussero, condusse.... Né morí mai alcuno non solamente in Firenze, ma in Italia con tanta fama di prudenza, né che tanto alla sua patria dolesse ». Ridotta l'Italia, dice il Guicciardini,[1] tutta in somma pace e tranquillità, coltivata non meno nei luoghi piú montuosi e piú sterili che nelle pianure e regioni piú fertili, né sottoposta ad altro imperio, che dei suoi medesimi, non solo era abbondantissima d'abitatori e di ricchezze, ma illustrata sommamente dalla magnificenza di molti principi, dallo splendore di molte nobilissime e bellissime città, dalla sedia e maestà della religione: fioriva d'uomini prestantissimi nell'amministrazione delle cose pubbliche, e d'ingegni molto nobili in tutte le scienze ed in qualunque arte preclara ed industriosa. « Quando leggiamo, esclama il Macaulay,[2] questa esatta e splendida descrizione, noi duriamo fatica a persuaderci che si tratti di tempi in cui gli annali d'Inghilterra e di Francia ci offrono soltanto orrendo spettacolo di povertà, di barbarie e d'ignoranza. Dall'oppressione di padroni illetterati e dalle sofferenze d'un abbietto contadiname, è dilettevole il volgersi agli opulenti e illuminati stati d'Italia, alle vaste e magnifiche città, ai porti, agli arsenali, alle ville, a' musei, alle biblioteche, ai mercati pieni d'ogni oggetto di comodo e di lusso, agli opifici brulicanti di artigiani, agli Appennini sulle loro stesse sommità coperti di ricca coltivazione, al Po che trasporta la messe di Lom-

[1] *Storia d'Italia.* Libro I.
[2] *Saggio critico sul Machiavelli.*

bardia ai granai di Venezia, e che riporta ai palazzi di Milano le sete del Bengala e le pellicce della Siberia. Con singolar piacere ogni mente colta riposa sulla bella e prospera e gloriosa Firenze, sulle sale risonanti della gaiezza del Pulci, sulla cella ove scintillava la notturna lampada del Poliziano, sulle statue sulle quali il giovane occhio di Michelangelo sfavillava di geniale ispirazione, sui giardini ove Lorenzo meditava liete canzoni per il ballo di Calendimaggio delle vergini toscane ».

Durò poco, è vero, questo tempo cosí splendido e felice, perché gli successe un tempo di miseria, d'onta, di schiavitú. Però in quella età sarebbe potuto benissimo fiorire in Firenze un teatro comico originale, se non come in Atene con Aristofane, almeno come quello che fiorí con Menandro e con Filemone; e se ciò non avvenne non dobbiamo accagionarne le condizioni civili e politiche.

VI. Se le condizioni civili e politiche fossero state la sola causa che impediva in Italia il sorgere d'un vero teatro nazionale, noi non avremmo avuto teatro comico, o l'avremmo avuto assai meschino, come avvenne appunto in Germania, la quale non può vantare poeta drammatico innanzi al Lessing. Questi compose un capolavoro che restò e resterà modello della commedia alemanna, cioè Minna von Barnhelm: le altre commedie alemanne sono puramente locali, e sebbene alle volte assai spiritose, pure non riuscirono a farsi note oltre un cerchio di poche leghe. Ma invece le commedie italiane del XVI secolo non rimasero nello stretto circolo delle città in cui erano nate; si diffusero anzi per tutta la penisola, ed anche oltre le Alpi, ed abbiamo già visto come fossero imitate e rappresentate in Francia, Inghilterra e Spagna. In Italia

non si tratta adunque di sapere, perché non vi fu teatro comico, ma perché non vi fu teatro comico originale. Ora le sole condizioni civili e politiche non mi sembrano sufficienti a spiegare questa mancanza di originalità nella commedia italiana. Esse avrebbero, senza dubbio, impedito all' Italia di raggiungere nell'arte drammatica quel grado di perfezione, a cui pervennero le altre nazioni, ma non potevano impedire che quella commedia, qualunque sia, che v' era in Italia, fosse originale.

VII. La causa adunque dell' inferiorità del teatro italiano a me sembra non tanto politica, quanto letteraria, cioè l' imitazione latina, prevalsa fin da' primi tempi del teatro italiano qual principio fondamentale dell'arte.

Condizione prima ed indispensabile d' una buona commedia è che vi sia un teatro popolare, e che abbia origine nazionale. Se a tutti i generi di letteratura la originalità è condizione necessaria, è indispensabile alla commedia, che è il piú popolare di tutti. In tutte le nazioni che hanno avuto teatro proprio, questo si è svolto sempre spontaneamente da elementi nazionali; in tutte la commedia classica si congiunge alla farsa popolare. In Grecia la commedia ebbe origine dalle *piccole o campestri Dionisie* (τὰ μικρὰ, τὰ κατ' ἀγρους Διονύσια) feste finali della vendemmia, in cui colla maggior possibile licenza s' appalesava il giubilo per la copiosa ed inesauribile ricchezza della natura. Dai canti che in questa occasione aveano luogo nel κῶμος e nelle processioni che lo seguivano, detti *falloforici* o *itifallici*, e dalle cerimonie che l' accompagnavano (ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὰ φαλλικὰ)[1] prese le mosse la commedia greca, e s' andò a mano a mano svolgendo fino a che

[1] Arist. *Poet.* IV.

giunse alla forma della commedia di Aristofane, e piú tardi a quella di Menandro. Questo svolgimento però fu sempre naturale e spontaneo, e la commedia ritenne sempre molte delle sue originarie proprietà. Cosí del pari il teatro inglese è uscito dai *misteri* e dalle *moralità,* il teatro spagnuolo dagli *autos sacramentales*: e presso le due nazioni il teatro non si è mai dilungato dalle sue origini, e non ha giammai rotto i legami che lo stringevano alle tradizioni nazionali e popolari. E noi possiamo, ad esempio, seguire la storia del teatro inglese dai misteri sino a Shakespeare senza interruzione alcuna, anzi con progresso continuato. A ciò si deve se gli scrittori inglesi e spagnuoli sono rimasti sempre cosí originali, malgrado tutte le occasioni d' imitazione che loro si offrivano.

In Italia invece la imitazione latina, come nell'antica Roma la greca, impedí il sorgere d'un' arte drammatica originale e nazionale. Nella letteratura latina questa mancanza di originalità e spontaneità si nota non solo nella commedia, ma in quasi tutti i generi di letteratura, perché tutta l'antica civiltà greca venne importata in Roma, quando la letteratura romana era ancora in sul nascere, ed il genio nazionale latino non avea ancora trovato la sua espressione.

La commedia fu la prima forma letteraria che sorgesse in Roma, contrariamente a quanto è avvenuto nelle altre letterature di spontanea formazione; perché appunto in Roma questo suo sorgere non fu spontaneo ma imitativo. Si cominciò col trasportare in Roma addirittura le commedie greche, poi si venne a tradurle in lingua latina, e da ultimo a scriverne altre a loro imitazione. Il fondo della commedia però rimase sempre greco, per forma, soggetto, costume, usanze, e perfino pel luogo in cui si fingeva la scena.

E perciò mentre questa commedia era delizia dei dotti, seguaci della coltura greca, non era in favore presso il popolo, il quale abbandonava a metà la rappresentazione dell'*Hecyra*, per correre ai mimi ed ai funamboli. E già al tempo di Cicerone non v'era altro che una schiera scelta e poco numerosa atta a gustare le commedie di Terenzio, scritte anche per un uditorio ristrettissimo ed aristocratico.[1] Plauto cercò accostarsi un poco più al popolo, e rappresentare usi e costumi romani, ma applaudito da quelli della *cavea* era poco apprezzato dagli altri che sedevano nelle prime file, e da Orazio sappiamo il disprezzo, di cui i contemporanei di Augusto coprivano Plauto, e la pietà con la quale parlavano dei loro poveri antenati che avevano potuto trovare qualche diletto nei sali plautini.[2]

VIII. E pure Roma avrebbe potuto avere una buona commedia nazionale se non avesse cercato in Grecia quello che avrebbe potuto trovare in se stessa. Nessuna delle condizioni, di cui avanti si è parlato, le mancava, e nelle Atellane e nei Mimi aveva forma drammatica tutta propria ed originale.[3] Le Atellane, venute come indica il loro nome, da Atella città degli Osci, aveano origine tutta italiana. Cominciarono come la commedia greca, dalle feste campestri in onore di Bacco al tempo della vendemmia, secondo ce ne fa fede Virgilio:[4]

> Nec non Ausonii, gens Troia missa, coloni
> Versibus incomptis ludunt, risuque soluto

[1] Cfr. TAMAGNI, *Storia della letter. romana*, pag. 79, Lib. I.
[2] Poet. 270. *Epist.* II, 1, 168.
[3] [Sulla Commedia popolare latina vedi: V. DE AMICIS, *La Commedia popolare latina* e la *Commedia dell'arte*. Napoli, 1882].
[4] *Georg.* II, 385 e seg.

Oraque corticibus sumunt horrenda cavatis;
Et te. Bacche, vocant per carmina laeta, tibique
Oscilla ex alta suspendunt mollia pinu.

E Lucrezio:[1]

Tum joca, tum sermo dulces esse cachinnei
Consuerat, agrestis enim tum musa vigebat.

A poco a poco questi canti, queste feste campestri presero forma drammatica tutta propria, assai diversa da quella greca, e che rimase sollazzo particolare della gioventú romana. I giovani, che rappresentavano le Atellane, erano liberi cittadini, e non venivano punto esclusi né dalle tribú, né dal servizio militare, come gl'istrioni che rappresentavano le commedie greche,[2] e quando erano fischiati non erano obbligati, come questi, a togliersi la maschera mostrandosi al pubblico a viso scoperto.[3] Argomentando dai titoli che ci rimangono, le Atellane erano vere commedie di carattere, e rappresentavano costumi romani, specialmente delle classi infime del popolo; rappresentavano l'indole particolare della vita rustica in opposizione alla urbana, la natura dei contadini semplice e cordiale, e nel tempo stesso sciocca e grossolana, e da ultimo cominciarono a dipingere nella buffonesca loro foggia scene e caratteri della vita cittadinesca, prendendo a subbietto i pettegolezzi delle piccole città di provincia.

Alle volte mettevano in iscena particolari professioni, come l'*Hetaera* di Novio, il *Leno*, il *Prostibulum*, l'*Aruspex*, la *Munda*, gli *Aleones*, il *Medicus* di Pomponio; alle volte i mestieri della gente del popolo, come i *Pistores*, i *Fullones*, i *Piscatores*, i *Praecones*.

[1] Lib. V, 139 t.
[2] Val. Mass. II, 4, 4, Liv. VII, 2,
[3] Festus, voce *Persona*. Cic. *Paradox*. 3.

In alcune si mettevano in ridicolo i costumi dei diversi popoli, come *Galli*, *Transalpini*, *Syri*, *Campani*, *Milites Pometinenses;* in altre, vizi generali di tutte le classi, come l'*Avarus*, i *Malevoli*, l'*Aeres petitor*, ovvero costumi campestri in caricatura, come il *Rusticus*, la *Porcaria*, la *Sarcularia*, il *Bubulcus cerdo*, il *Verres aegrotus*, la *Vacca vel Marsupium* etc. Vi erano anche alcune commedie d'intrigo, come può trarsi da alcuni frammenti e titoli: e tali sarebbero il *Praeco posterior*, le *Kalendae Martiae*, i *Pannuceati*, il *Maccus virgo* e i *Macci gemini*. Ma, tolte queste poche eccezioni, tutte le altre sono commedie di carattere, come lo provano anche le *maschere di carattere: Maccus*, *Pappus*, *Bucco*, ecc. ed avevano indole particolarmente satirica, secondo l'attesa origine loro.[1] Era questo il teatro, a cui accorreva il basso popolo, rimasto straniero alla civiltà greca, che s'andava introducendo in Roma a poco a poco, sino a che poi *Graecia capta ferum victorem cepit.*

IX. L'altra forma drammatica da cui poteva sorgere in Roma un teatro nazionale erano i Mimi, i quali erano cosa del tutto romana, sebbene il nome farebbe supporre che da principio fossero copia dei mimi greci;[2] ma la forma n'era differentissima, ed il soggetto non era cavato da opere greche. Da principio erano farse scapigliate, senza arte né intima unità, nella lingua del popolo basso, accompagnate da gesti vivaci, rappresentanti scene della vita romana, ed aventi ad unico scopo il muovere a riso gli spettatori; erano, infine,

[1] Vedi Meyer, *Études sur le Théatre latin*, pag. 21 e segg.

[2] Il nome *mimus* probabilmente fu adottato quando s'incominciò in Roma a grecizzare, applicato del resto a cosa essenzialmente romana.

una specie di farsa locale e buffonesca, che ritraeva soltanto i modi della parte più umile del popolo romano. Ma più tardi, specialmente per opera di Laberio e di Publio Siro, assunsero forma regolare, unità drammatica, lingua più culta: e colla schietta libertà, con cui tutto dipingevano, tartassando perfino la prepotenza ed i vizi dei grandi, vennero in autorità, confondendosi e diventando una cosa con le Atellane.[1] Ci sono rimaste dei mimi di Publio Siro alcune sentenze, le quali pel senno e l'arguzia sono da mettere appresso a quelle di Menandro; alcune anche sono in stile più alto eziandio di quello della commedia seria, e si direbbero aforismi di filosofia stoica. Sicché lo Schlegel esclama maravigliato: « Or come era mai possibile di giungere a tale altezza, partendo da un genere così basso, come quello della farsa? come mai simili passi, i quali pare che soltanto applicar si debbano al raffinamento de' costumi, di cui l'alta commedia ci offre l'immagine, cadevano in taglio in rappresentazioni popolaresche? Tali quali ci sono, ci debbono dare un'idea vantaggiosissima dei mimi in generale.[2]

X. Erano queste le forme drammatiche originali e nazionali, da cui il teatro latino avrebbe potuto prendere sembiante ed avviamento diverso da quello che ebbe in Grecia; ma esse rimasero sempre tra il popolo, né salirono mai davvero al decoro dell'arte, giacché gli scrittori latini, appassionatisi alle finezze dell'arte greca, disdegnarono queste forme ancor rozze, sebbene fossero natie, e solo abbisognassero d'un poco di cultura, per trasmutarsi di sollazzo popolare, in vera commedia. « È questa e non altra, dice l'Emiliani Giu-

[1] Cfr. Baehr, *Stor. della lett. Rom.* lib. II, cap. 3.
[2] *Op. cit.* Lez. VIII.

dici, la vera e piú potente ragione letteraria dell'inferiorità del teatro latino in paragone di quello della Grecia; volerla cercare nell'indole dei due popoli è inutile studio, credere d'averla trovata è stoltezza, rinfacciare ai popoli italici la inettitudine alla drammatica letteratura è impudenza che va spregevolmente derisa ».[1]

XI. Nel XVI secolo il caso è perfettamente identico; anche allora presso noi sarebbe potuto sorgere un teatro nazionale, se gl'Italiani non avessero cercato nei modelli dell'antichità classica quello che avrebbero potuto trovare in loro stessi. Non mancava l'Italia d'una forma propria ed originale di arte drammatica, anzi ne aveva piú di una: cioè la *commedia dell' arte* e le *sacre rappresentazioni.*

Come dal volgare popolare romano sorse la lingua italiana, cosí dalla commedia popolare romana poteva sorgere la commedia italiana: ed infatti la commedia dell'arte non è altro che la continuazione dei *mimi* e delle *atellane.* Essa ha lo stesso carattere di quelli, e le stesse maschere fisse ed invariabili. *Maccus*, *Bucco*, *Pappus* sono i progenitori dei nostri *Pulcinella, Arlecchino*, e delle altre maschere della commedia dell'arte. Tra gli affreschi di Pompei si è rinvenuta una figura che sembra il *Maccus* delle Atellane, e che è somigliantissima al nostro Pulcinella. « Haec persona dice il Ficoroni,[2] tam a tergo quam dextrorsum gibbosa apparet, capite abraso, naso pendo, recurvo et crasso, et sannis argenteis de ore protendentibus, ita ut ipsius vultus a reliquo corpore abnormis verum

[1] *Storia del Teatro italiano*, p. 58

[2] Ficoroni, *De larvis scenicis et figuris comicis antiq. Rom.* pag. 25.

monstrum, veramque stultitiae et hebetudinis speciem ostendat, instar fatui illius qui *Pulcinella* dicitur ». Ed oltre il viso anche il modo di vestire del Pulcinella, con le grandi brache e con la lunga camicia. somiglia in certo modo al romano, e la forma del cappello, come in molte altre maschere italiane, ha riscontro in quella di alcune altre antiche. Derivato dagli antichi mimi è l'uso dei personaggi della commedia dell'arte di portare sempre la maschera, che non copriva soltanto la faccia, ma anche il capo; e la maschera nera dei Pulcinella e degli Arlecchini ci ricorda i mimi, che secondo gli antichi autori si presentavano sulla scena *fuligine faciem obducti*. Il nome stesso di *Zanni* dato alle maschere della commedia dell'arte, ne indica appunto la origine, ché esso non è altro che il latino *Sannio*, con cui tali maschere buffonesche venivano chiamate « Quid enim potest, dice Cicerone,[1] tam ridiculum quam Sannio esse? qui ore, vultu, imitandis motibus, voce, denique corpore ridetur ipso ». E Nonio Marcello: « Manniones dicuntur a Sannis, qui sunt in dictis fatui et in moribus et in schemis, quos moros vocant Graeci ».[2] Da altri passi di autori latini che parlano dei mimi, possiamo riconoscere l'Arlecchino. « Quid enim si choragium thimelicum possiderem?, dice Apuleio nell'Apologia, num ex eo argumentarere uti me consuesse tragoedi syrmate, histrionis

[1] *De Orat.* lib. II. § 61.

[2] Zannata, cosa da Zanni, cosa frivola. — *Voc. della Crusca.* Mattaccini o Zanni che come gli antichi Osci ed Atellani ancora oggi con goffissima lingua bergamasca o norcina fanno l'arte del ridere: DAVANZATI

E Zanni tutti siamo
Recitatori eccellenti e perfetti.
Canti Carnasc.

crocota, *mimi centunculo* ». In questo « *mimi centunculo* » si vede l'abito a cento pezzi dell'Arlecchino, come anche nel nome *Panniculus* o *Pannuceatus* dato ad alcuno degli antichi attori mimici.

L'uso di Arlecchino e di altre maschere italiane di portare la testa rasa si spiega anche da ciò che, *Sanniones mimum agebant rasis capitibus.*[1] Arlecchino ha i piedi inviluppati in un cuoio senza tallone, e di ciò troviamo il perché negli antichi attori o mimi: « Planipes graece dicitur Mimus; ideo autem latine Planipes, quod actores planis pedibus, idest nudis, proscenium introirent ».[2] Il dire all'improvviso proprio delle Commedie dell'arte, era anche dei mimi; come anche del recitar delle donne, che nell'età moderna fu usato anch'esso primieramente e soltanto nelle commedie dell'arte, si fa chiara menzione nei decreti dei concilî e nelle omelie dei SS. Padri, quasi di cosa scandalosa.[3]

XII. Certo è che i mimi e le atellane durarono per lungo spazio, giunsero sino a noi, e sopravvissero al decadimento generale di tutta la letteratura latina, come sollazzo dell'umile volgo;[4] e di più, verso gli

[1] Vossio. *Iust. Poet.* Lib. II, § XXXII.

[2] Diomede, Lib. III, p. 490.

[3] Vedi la Omelia III, di S. Giov. Crisostomo.

[4] Non mi fermo più a lungo a dimostrare la derivazione della commedia dell'arte dai mimi e dalle atellane, perché mi allontanerei troppo dal mio soggetto. Ho intenzione però di ritornare su questo argomento con un lavoro speciale. Quasi tutti gli scrittori che si sono intrattenuti, sia direttamente, sia indirettamente, su questa quistione, ammettono la derivazione della commedia dell'arte dai mimi e dalle atellane — Eccone i principali:

Du Méril, *Origines latines du théatre moderne*, pag, 30.

Hillebrand, *Op. cit.* passim.

Meyer Maurice, *Études sur le th. latin.*

ultimi tempi, furono costantemente improvvisati dagli attori su un soggetto prefisso, il cui disegno era dato dall'archimimo o capo attore, come appunto vediamo farsi nella commedia dell'arte. Le vicende di questi drammi popolari si possono seguire fino ai tempi moderni. Troviamo le atellane sotto i successori di Augusto: ed anzi allora l'audacia non vi ebbe più limiti e la satira ne divenne politica. Da Svetonio sappiamo che pubblicamente designavano i vizî e le infami voluttà di Tiberio; che per ordine di Caligola uno scrittore di atellane fu bruciato in pubblico anfiteatro; che Nerone esiliò da Roma un Dato, il quale in un'atellana aveva ricordato con gesti satirici due delitti di lui, cioè la uccisione di Claudio e quella di Agrippina; che nell'arrivo di Galba in Roma, si cominciò nella rappresentazione di una atellana un canto popolare contro di lui, e fu continuato con voce unanime da tutta la folla degli spettatori; che Domiziano fece morire il figlio di un Elvidio che aveva osato fare allusione in un'atellana al divorzio imperiale.[1] In Petronio, Trimalcione si vanta coi convitati di aver comprato istrioni che rappresentassero le Atellane. Giulio capitolino fa menzione di un Marullo scrittore di mimi, che soleva coi mordaci suoi scherzi pungere i due im-

Moland, *Molière et la comédie italienne.*
Baher, *Stor. della Lett. Romana*, I, § 34.
Schlegel. *Stor. della Lett. Dram.* Lez. VIII.
Ruth, *Geschichte der italienisch. Poesie*, 1° vol.
Riccoboni, *Storia del Teatro Italiano.* [L'autore ha svolto ampiamente questo argomento nel suo lavoro intitolato *La Commedia popolare latina e la Commedia dell'arte.* Napoli, Morano 1882].

[1] Svetonio, in Tiberio 45, Caligola 27, Nerone 39, Galba 13, Domiziano 16.

peratori M. Aurelio e Lucio Vero.[1] Frontone raccomandava a M. Aurelio la lettura delle Atellane, *vel graves ex oratoribus sententias arriperetis vel ex Atellanis lepidas et facetas;* e M. Aurelio gli risponde: *Ego istic noctibus studeo.... feci tamen mihi excerpta ex libris sexaginta.... inibi sunt et Novianae Atellaniolae.*[2] Il Barbieri racconta nella sua Supplica[3] un aneddoto, che si riferisce al tempo di M. Aurelio. « Rappresentavano i Mimi casi occorsi da disonorare famiglie, come fecero alla presenza di M. Aurelio imperatore e Faustina, sua moglie, ché dissero recitando che uno godeva la principale e piú bella donna di Roma, e la piú bella e principale ognuno intendeva l'imperatrice, e dialogando, uno chiedeva chi fosse quel tanto fortunato, e l'altro rispose Tullo, e mostrando quegli non lo intendere glie lo fece replicare tre volte e disse: io t'ho detto tre volte Tullo. Il che in latino sonava Tertullus, il quale era amante dell'imperatrice ». Il Ficoroni[4] riporta una iscrizione, che si riferisce ad un archimimo dell'anno 169 di C. sotto M. Aurelio. Nella base poi sono notati i nomi di 60 università di mimi ed illustri comici.

L'esistenza di questi drammi popolari nei restanti secoli del medio evo ci viene anche attestata da tutti i decreti dei concilî, e dai SS. Padri che si scagliano contro di essi e proibiscono ai preti di assistervi e scomunicano gli attori; e le loro lagnanze ci fanno sapere come il popolo accorresse in gran folla a questi

[1] In *Marc. Aur.* cap. 8.

[2] FRONT. *ad M. Caesarem.* I, 53 II, 81.

[3] BARBIERI NICCOLÒ, *Supplica.* Bologna 1633, pag. 20. È amplificazione di ciò che racconta *G. Capitolino, in Anton. c. 29.*

[4] *Op. cit.* pag. 32

spettacoli, spesso abbandonando i divini uffici e le cerimonie religiose. Quanto ai soggetti dei mimi, la testimonianza dei SS. Padri prova che s'aggiravano su intrighi galanti, e su tutori e mariti ingannati. I filosofi e medici v'erano anche spesso messi in ridicolo.[1]

Oltre i decreti dei concilî e gli scritti dei Padri della Chiesa, abbiamo parecchi decreti d'imperatori che riguardano questi spettacoli; tra gli altri è notevole quello di Arcadio ed Onorio nell'anno 399, in cui si dice che questi due imperatori, intendendo che da alcuni troppo zelanti presidi delle provincie si vietavano tutti i pubblici sollazzi e ludi, dichiarano apertamente che non è loro intenzione che fossero tali cose assolutamente proibite, e permettono le arti sceniche per non ingenerare colla loro soppressione troppo grande tristezza.[2] Simmaco in parecchi luoghi fa menzione espressa dei mimi, come anche Cassiodoro ed Ammiano Marcellino. Nella rovina dell'impero romano queste sceniche rappresentazioni non andarono del tutto perdute. Il Muratori[3] riporta il seguente passo di Alcuino Albino: « Nescit homo qui saltatores et mimos introducit in domum suam, quam magna eos immundorum sequitur turba spirituum ». S. Tommaso d'Aquino parla della commedia dei suoi giorni, come d'uno spettacolo usato da piú e piú secoli prima che egli venisse al

[1] Vedi *Dictionnaire des Mystères* nella *Nouvelle Encyclopédie Théologique* pubblicata dall'Ab. Migne, vol. 43°; in cui sono raccolti tutti i decreti dei concilî e gli scritti dei SS. Padri, che riguardano il teatro dall'anno 305 (concilio d'Elvira) sino ai tempi moderni, ed in essi si fa chiara menzione di questi drammi popolari.

[2] *Cod. Theodos.* De Paganis, Lib. XV. De Maiuma l. II. Cod. Iust. lib. IV.

[3] *Antiquitates Italicae*, Diss. 29.ª

mondo; e che intenda parlare dei mimi lo dimostrano le parole da lui adoperate *histrionatus ars et histriones,* che ai mimi specialmente s'applicavano. Pare che in questo tempo simili rappresentazioni si fossero rese un poco piú costumate, giacché S. Tommaso stabilí che poteva la commedia farsi dai cristiani, come giuoco necessario per ricreazione della vita umana, osservando però le debite regole di luogo, tempo, persona e materia.[1] La chiesa adunque, la quale da principio avea acremente combattute queste rappresentazioni popolari, fu costretta da ultimo ad ammetterle, come quelle che erano cosí radicate nei costumi del popolo, che né scrupoli spirituali, né rispetti mondani potevano abbatterle. Oltreché a tollerarle fu indotta anche dal pensiero di potersene servire pei suoi fini, ponendole sotto la sua autorità: e cosí avvenne che gli attori mimici si unissero ai preti e frati nelle processioni e nella rappresentazione dei misteri, recitando dopo o negl'intermezzi, le loro farse. Le parti del diavolo ed altre consimili erano nelle *sacre rappresentazioni* generalmente affidate a questi attori, e per opera loro furono portate a tanta eccellenza, che divennero a poco a poco la parte principale, perduto, coll'andar del tempo, il significato del loro valore simbolico. Quindi le sacre rappresentazioni degenerarono ben presto in licenza, sicché S. Antonino vescovo di Firenze, scandalizzato dalle scurrilità e dalle parole e dai gesti che le accompagnavano, e dalle maschere degli attori non volle che venissero riprodotte nelle chiese. « Perché, egli

[1] Histrionum officium non esse secundum se illicitum; dummodo moderate ludo utantur, idest non utendo aliquibus illicitis verbis vel factis ad ludum. II, 2, *Quest.* 168. Art. 3° in *Resp. ad tertiam.*

dice, le rappresentazioni che oggi si fanno di cose spirituali sono con molte buffonerie mescolate, con detti e con salti ridicoli, e con *maschere*, perciò non si debbono esse fare nelle Chiese, né da chierici in alcun modo ».[1]

XIII. Tolto adunque, a queste rappresentazioni ogni carattere religioso, riacquistarono vita propria, e divennero cosí il germe della commedia dell'arte. È difficile il determinare quando incominciassero a ricevere questo nome di *commedia dell'arte*, giacché non essendo scritte, ma improvvisate, si svolsero inavvertite e quindi nessun documento possiamo avere del fatto. Certo però è che la commedia dell'arte è almeno contemporanea al risorger della coltura classica, trovandosi nominati i Zanni in parecchie commedie erudite ed in parecchi autori di quel tempo. Ad ogni modo, tra la fine del xv ed il principio del xvi secolo cotali rappresentazioni presero forma un po'piú regolare, e giunsero ad emulare la commedia classica ed erudita, che in contrapposto di quelle si chiamava anche *sostenuta*; e laddove i letterati nelle accademie e nelle corti rappresentavano commedie ad imitazione latina, gli attori della commedia dell'arte, sempre applaudita, occupavano le pubbliche piazze.[2] Al progresso della commedia dell'arte giovò moltissimo Flaminio Scala, capo di una compagnia comica e chiaro per nascita

[1] Quadrio, *Storia e ragione d'ogni poesia*. Tom. V, pag. 207.

[2] Ruth, *op. cit.* I, 481: « Diese Kunstcomôdie, die von den Gelehrten lange verachtet, von den grossen Theatern und Akademien lange ausgeschlossen wurde, und aus öffentlichen Plätzen die originellen italienischen Lustigkeit üppig entfaltete, war und blieb der Liebling des Volks, und triumphirte neben alle Gelehrten und alle Veränderungen der Zeiten und des Geschmacks ».

ed ingegno. Egli tolse alla commedia classica, ed introdusse nella commedia dell'arte, tutto ciò che si confaceva con l'indole di queste rappresentazioni; ristabilí, o piuttosto regolò meglio l'orditura delle favole e l'argomento delle scene, come abbiamo visto farsi pei mimi latini, e fu il primo che le desse alla stampa. Per tal guisa la commedia dell'arte creò caratteri piú durevoli che la commedia erudita, lasciò nell'immaginazione dei popoli traccia piú profonda, e si rese popolare in tutta Europa.

Dalla relazione di un certo Massimo Troiano stampata in Venezia nel 1570, e di cui fa menzione il Denina,[1] si rileva che la commedia dell'arte si riguardava nelle corti di Germania, ai tempi di Ferdinando I e e Massimiliano II, come il sollazzo e lo spettacolo piú gradito, e che a quella di Baviera si recitavano da diversi gentiluomini commedie all'uso veneziano e nei diversi dialetti di Arlecchino, Pantalone, Dottore, Brighella, ecc.

Compagnie comiche italiane erano in Ispagna sotto Filippo II: ed in Inghilterra nel 1577 v'era una compagnia comica italiana condotta da un tale Drusiano.[2] Nella *Tragedia Spagnuola* commedia del Kyd, scritta tra la fine del XVI sec. ed il principio del XVII uno dei personaggi dice: « I tragici italiani aveano lo spirito cosí sottile, che dopo un'ora di meditazione avrebbero messo sulla scena qualsiasi cosa ». E con questo nome di *tragici italiani* è evidente che si indicavano i nemici dell'arte. Ci restarono poi gli *sce-*

[1] DENINA, *Discorso sopra le vicende della Letter. Ital.* Berl. 1784, tom. 1° pag. 245.

[2] COLLIER, *The history of English dramat. poet.* tom. III, pag. 398.

narii[1] di quattro commedie dell'arte del tempo di Elisabetta.[2]

Ma in Francia specialmente la commedia dell'arte giunse a grandissima popolarità. Essa trovò favori specialmente per opera di Caterina de' Medici, la quale, come scriveva il Brantôme, prendeva gran piacere alle farse « *des zani et des Pantalons*, et y riait son soûl, car elle riait volontiers, et aussi de son naturel elle était joviale et aimait a dire le mot ». Nel 1576 dovendosi aprire gli Stati generali a Blois, quattro anni dopo la Saint-Barthélemy, Enrico II per renderseli favorevoli e per distrarli, fece venire dall'Italia la piú famosa compagnia di attori della commedia dell'arte, che vi fosse allora, cioè i *Gelosi*, condotta dal nominato Flaminio Scala. Quando essa cominciò le sue rappresentazioni in Parigi « *il y avoit tel concours*, dice l'Estoile, giornalista parigino di quel tempo, *que les quatre meilleurs prédicateurs de Paris n' en avoient pas tous ensemble autant, quand ils preschoient* ».[3] E Brantôme cosí scriveva: « La comèdie telle que ceux-ci la jouoient étoit chose que l'on n'avoit encore vue, et rare en France, car, par avant, on ne parloit que de farceurs, des *conards* de Rouen, des joueurs de la Bazoche, et autres sortes de badins ».[4] La compagnia dei Gelosi andò piú volte in Francia, ed oltre di essa ve

[1] *Scenario* o anche *canavaccio* si chiamava il disegno generale del soggetto della commedia tracciato dal capo attore, e che veniva affisso dietro le scene, perché tutti gli attori potessero aver conoscenza della parte che dovevano disimpegnare.

[2] Mezières, *Prédécesseurs et contemporains de Shakspeare.* pag. 38 e seg.

[3] Charles Magnin, Articolo sul *Teatro celeste* nella *Revue des Deux Mondes,* 15 dicembre 1847. — De L'Estoile 19 juin 1577.

[4] Vedi Moland, *Molière et la comédie italienne*, pag, 40.

ne andarono anche parecchie altre, come i *Confidenti*, i *Fedeli* ecc. e tutte furono accolte con plauso e vi fecero molti quattrini.[1] Quando morí a Lione la celebre attrice Isabella Andreini, furono a lei resi pubblici onori: le sue esequie si celebrarono con molta pompa; gli scabini vi mandarono le bandiere della città coi loro *mazzieri*, e la corporazione dei mercanti con torcie seguiva il convoglio funebre.

XIV. La commedia dell'arte si può dire veramente la commedia nazionale ed originale italiana. Rappresentava i costumi e le consuetudini delle diverse parti d'Italia; ciascuna città, ciascuna provincia forniva il suo personaggio. Le città dove era una Università, come Bologna, diedero origine al carattere del dottore, del pedante ridicolo: ed i modelli non erano punto rari in quel tempo in cui l'amore per le lettere greche e latine degenerava facilmente in manía. La commerciante Venezia forniva il tipo del vecchio mercante, alle volte splendido, alle volte avaro, vanitoso, galante, e si creava cosí il carattere di Pantalone. Gli Spagnuoli millantatori, padroni della piú gran parte d'Italia, fecero risorgere il *miles gloriosus* di Plauto, col *Capitano*, carattere cosí a lungo popolare, e che con lieve mutazione, vediamo tutt'ora sui teatri dei burattini col nome di *Rogantino*, e nella commedia popolare napoletana col nome di *guappo* o bravo.[2] Quanto poi ai furbi, i napoletani non ne lasciavano perdere la

[1] Vedi MOLAND, pei particolari del sommo favore che ebbero i comici presso la corte e presso il popolo francese e pei grandi doni ricevuti dal re.

[2] Il *guappo* della commedia napolitana, sebbene evidentemente derivato dal *capitano* si è alquanto trasformato; serba colorito piú locale, ed ha perduto affatto il carattere militare — esso è ora piuttosto la personificazione del *camorrista*.

razza, ed erano capacissimi d'arricchire la feconda genía dei servi intriganti ed impudenti del teatro antico. E cosí di molti altri personaggi della commedia dell'arte, come Arlecchino, Pulcinella, Cassandro da Siena, Giangurgolo calabrese, Coviello, Pascariello ed altri molti, portanti ciascuno l'impronta particolare della città, donde traevano origine.

Queste commedie potevano diventare tanto piú nazionali, quanto piú gli attori, per ottenere l'approvazione del popolo, doveano appropriarsene l'indole e il modo di pensare, le passioni ed i lineamenti piú spiccati. Lo stesso Schlegel confessa che la commedia dell'arte non è senza diletto per l'osservatore, poiché i tratti piú notabili del carattere nazionale, e tutte le differenze di linguaggio e di costumi vi sono colte con sagacità e con brio straordinarî. « Benché, egli dice, sempre si presentino i medesimi personaggi, non è per questo che non vi sia grande varietà d'intrecci; in simil guisa si vede, nel giuoco degli scacchi, un piccol numero di pezzi, ciascuno dei quali si muove sempre d'un modo, dar luogo ad una infinità di combinazioni.... Questo genere in Italia è l'unico, in cui le persone che cercano nel teatro l'originalità ed un passatempo veramente drammatico, possono trovar diletto ».[1]

Questa specie di commedia, come dicemmo, conteneva in sé germi, che, se fossero stati svolti, avrebbero fatto nascere un vero teatro nazionale italiano. Dalla commedia dell'arte alla commedia regolare ed artistica di carattere il passaggio era facilissimo. Giacché dovendo ogni attore della commedia dell'arte rappresentare sempre il medesimo personaggio e recitare

[1] *Op. cit.* Lez. IX.

all' improvviso, era naturalmente mosso a ben studiarne l'indole, e i costumi. « I comici, dice Niccolò Barbieri celebre attore della commedia dell' arte nel XVII secolo, studiano e si muniscono la memoria di gran farragine di cose, come sentenze, concetti, discorsi d'amore, rimproveri, deliri, disperazioni, per averli pronti all'occasione, ed i loro studi sono conformi al costume dei personaggi, che loro rappresentano ».[1] Ed infatti Francesco Andreini, uno dei *Capitani* piú rinomati nella compagnia dei Gelosi, e marito della celebre Isabella Andreini, pubblicò nel 1607 in Venezia una raccolta dei tratti piú comici del suo carattere, intitolata: « Le bravure del Capitano Spavento, divise in molti ragionamenti in forma di dialogo ».

XV. Il Molière seppe trarre gran profitto dalla commedia dell' arte italiana. Il soggetto di molte sue commedie è preso quasi interamente da *scenarî* di commedie dell' arte, e cosí pure moltissimi personaggi e caratteri, come ha ben dimostrato il Moland nel suo pregevole libro: *Molière et la comédie italienne.* A gli Italiani deve egli principalmente quella vita e quel movimento che osserviamo nelle sue commedie. « L'action dramatique, dice Moland, ne parait pas avoir été très naturelle á l'esprit français, qui a toujours été fort enclin aux discours. En Italie au contraire, le mouvement, l'action, règne souverainement sur le théatre. Dans ce qui est aux yeux des Italiens le véritable art comique, dans la *comédie de l'art*, la parole est abso-

[1] *La Supplica,* discorso familiare di Niccolò Barbieri, detto Beltramo, diretta a coloro che parlando o scrivendo trattano dei comici, trascurando i meriti delle azioni virtuose. — Lettura per quei galantuomini, che non sono in tutto critici né affatto balordi, Venezia 1634, cap. VIII.

lument subordonnée et compte à peine. Aussi quelle source abondante de jeux de scène, de combinaisons ingénieuses, de brusques et saisissantes expositions ils nous offrent! Ils connaissent admirablemont tous les ressorts capables d'imprimer au drame une marche rapide. Molière n'eut garde de dédaigner les leçons de ces excellents praticiens; il apprit à leur école à traduire pour la perspective de la scène telle disposition de caractère, tel retour de sentiment, telle préoccupation d'esprit dans un personnage. Il les étudia dans leur jeu, il les étudia dans leurs oeuvres; il fut leur disciple, mais un disciple qui surpassa ses maîtres ».[1]

Dagl'italiani imparò soprattutto il Molière a dare forte spicco alle idee comiche; quegl'incidenti variati all'infinito, quelle situazioni singolari, quei giuochi di scena, quelle pantomime espressive, e sino quei lazzi, che i comici italiani moltiplicavano e prodigavano sovente senza alcuno scopo, il Molière li adoprò con accorgimento. Egli se ne serví per mettere in mostra uno stato dell'animo, un sentimento, una passione; per far risaltare un carattere dalla prima parola, dal primo gesto. Le esposizioni erano generalmente assai vivaci nella commedia dell'arte, ed il Molière le tolse questo segreto. Il principio del monologo di Argan nel *Malade imaginaire* è preso dalla commedia dell'arte *Il franzoso alloggiato all'osteria del Lombardo;* lo stratagemma immaginato da Isabella nell'*École des maris* per far pervenire a Valerio un suo biglietto, si trova nel *Ritratto*, scenario dei Gelosi. La scena assai comica dell'*Avaro*, in cui Cleonte fa un dono alla sua amante a spese del padre Arpagone, è tolta di peso dalle *Case svaligiate*, commedia dell'arte, recitata assai

[1] Moland, ivi, pag. 6.

spesso al tempo di Molière. In questa stessa commedia dell'*Avaro,* il Molière ha messo a contribuzione parecchi altri scenarî di commedie dell'arte. *Les Fourberies de Scapin,* composizione di attraentissima vivacità, è italiana nella maggior parte dei particolari.

Ma andrei troppo per le lunghe e mi allontanerei troppo dal mio soggetto, se volessi notare tutto quello, di cui il Molière è debitore alla commedia dell'arte. Se mi son trattenuto alquanto su questo argomento, è stato per mostrare quale profitto si poteva cavare dalla commedia dell'arte, e come in essa non mancassero gli elementi per una buona commedia.

XVI. In Italia però la commedia dell'arte non fu mai apprezzata dai dotti. Quando incominciarono a risorgere gli studî, si poteva sperare che qualche grande ingegno si valesse di cotesta forma di commedia. Ma la irruzione dell'antichità fu per il teatro italiano, come ben dice l'Hillebrand, ciò che l'invasione francese fu per la vita pubblica: essa lo distrusse intieramente. La rinascenza, dice lo Chasles, fu come un viaggio di scoperta, che fece obliare il paese nativo; si resuscitò il passato, si procrastinò la fondazione dell'avvenire. Si imitò, si tradusse, si copiò con una foga giovanile che somigliava al fervore indiscreto d'un noviziato. Prevalsa la dottrina della imitazione delle opere classiche qual principio fondamentale dell'arte, si ritenne non v'essere nulla a sperare per lo spirito umano fuori di cotesta via: non si apprezzarono le opere moderne, se non in quanto esse offrivano una somiglianza più o meno perfetta coi modelli classici; e quindi si rifiutò tutto quanto da essi s'allontanava, come effetto d'una barbara degenerazione e d'un gusto depravato; e si ebbe perciò per la commedia dell'arte lo stesso disprezzo, ed anche questo era quasi un plagio, che gli

scrittori latini avevano avuto per i mimi e le atellane. Della poca stima che i letterati del XVI secolo facevano della commedia dell'arte si può giudicare dalle seguenti parole di Niccolò Rossi nei suoi *Discorsi sulla Commedia* (Vicenza 1589): « Né commedie io nomerò giammai quelle che da gente sordida et mercenaria vengono quà e là portate, introducendovi Gianni Bergamasco, Francatrippa, Pantalone et simili buffoni, se non volessimo assomigliarli ai mimi, alle atellane ed ai planipedi degli antichi ».[1]

XVII. La stessa sorte delle commedie dell'arte ebbero le *Sacre Rappresentazioni*, che abbiamo detto essere l'altro germe, donde poteva sorgere in Italia un teatro originale, allo stesso modo come era sorto in Inghilterra e Spagna. Abbiamo saggi in volgare di queste rappresentazioni fin dai primordi del XIV secolo. Esse si erano andate a poco a poco spogliando d'ogni spirito religioso, non ritenendo di sacro ormai altro che il nome e la forma, e facendosi nel resto quasi interamente profane. Riproducevano già i costumi contemporanei, i pregiudizî e le idee del tempo; vi vediamo figurare il medico ed il giudice, il contadino ed il gran signore, il soldato ed il mercante. E basti citare a questo proposito le Rappresentazioni sacre scritte da Lorenzo dei Medici e da Feo Belcari, il *Figliuol prodigo* del Castellani e molte altre. Anche il Cecchi si segnalò in questo genere, e caratteri del tutto umani noi troviamo nella sua Rappresentazione *La Conversione della Scozia.* Vi è un parasita, ma che non ha che fare col parasita della commedia latina: esso è un cortigiano, un agente d'affari, un mezzano d'impieghi; è *cristiano di nome, ma fatto però*

[1] Niccolò Rossi, *Discorsi sulla Commedia*, pag. 34.

in guisa che facendo di bisogno ei sarebbe e non sarebbe, e la sua fede è come d' un imbuto, attaccato così ad un aghetto da poterlo levare e porre: egli è come la lontra in terra ed in acqua a sua posta: è come l'anguilla, entra per tutto e va per ogni verso; quando parla *colla regina o col vescovo suo egli è cristiano,* quando *coi sacerdoti di Giove, Giove è un uomo dabbene.*[1] Vi si dipinge una corte con tutti i suoi vizî; i medici impostori, i sacerdoti di Giove e questo parasita sono veri tipi di cortigiani. Così è descritta la corte nell'atto II scena V:

O sappi che la corte è un'alchimia
E i cortigiani son tutti alchimisti;
E per far diventare oro ed argento
Ciò che toccano, e' vanno mulinando
E stillando il cervello, chi in una
Cosa, e chi in un'altra. A chi riesce
Ed a chi no; chi sa trovar la buona,
Si fa ricco; chi pesca pei rigagnoli
E' spiana in terra e si conduce al verde.

Nella *Morte del re Acabbo*, oltre una descrizione simile della corte, vi troviamo una satira pungentissima contro l' impostura dei preti, che sono raffigurati nei falsi profeti.[2]

Sempre mai fu e sempre fia dei semplici
Che dan le spese a chi si sta; e sempre
Si trova da giuntar chi vuol giuntare....
In ogni mo', profeti e profetesse,
Ciurmadori, indovini e gente simili
Han da avere un grand'obbligo alle donne,
Perché coll'esser tanto tanto facili
Al credergli ogni cosa, dan loro animo

[1] *Conversione della Scozia.* Atto I, scena II.
[2] *Morte del re Acabbo,* Atto II, scena V Atto IV, scena II.

A finger nuove tresche, onde poi esca
Nuovo guadagno, e sai se la fa bene
Quando tu puoi coprirlo con la mostra
Della religïon. . . . .
. . . . Mercatanti veri e pratichi
Sono questi profeti di Baalle,
Che dando frascherie, che nulla vagliono,
Se le fanno pagare a peso d'oro
E noi baccelli il crediam.

Commedie vere e proprie, ma che si riaccostano piú alle sacre rappresentazioni che alle commedie latine, sono il *Figliuol prodigo* e *Lo Sviato*. Il soggetto di quest'ultima è il seguente. Un giovane di 18 anni, rimasto senza padre, vien raggirato da alcuni tristi ed istigato al male. Il Diavolo sotto la persona di Mico, si fa suo consigliere e lo circonda di ribaldi; ma siccome il giovane ha ricevuto ottima educazione ed è di buona indole, non tralascia le sue devozioni, e quindi da ultimo viene aiutato da un angelo mandatogli dalla Vergine. Tutti i caratteri sono umani, salvo Mico che rappresenta il diavolo, e l'angelo sotto le sembianze d'un vecchio; però questi potrebbero essere benissimo l'uno un tristo qualunque, e l'altro un buon uomo: né noi li conosciamo per esseri soprannaturali se non in ultimo. Il giovane Lamberto è carattere nuovo ed originale; è un giovane di buona natura, ma che si lascia facilmente raggirare, benché gli ripugni di ribellarsi alla madre. Mico, Giansi, Chima sono veri tipi di ribaldi: con quali arti essi non s'insinuano nell'animo dell'inesperto giovane e cercano d'indurlo al male! Bello è anche il carattere di Mona Gostanza: è una buona madre che ama ardentemente il figliuolo, e cerca di metterlo sulla retta via, ma il troppo amore l'accieca, e resta anch'essa in certo modo ingannata dalle arti di Mico. Come si vede, siamo qui molto lon-

tani dalla commedia latina: non si tratta infatti né di amori, né di cortigiane, né di ritrovamenti di figli perduti.

XVIII. Un'altra forma drammatica originale derivata dalle Sacre Rappresentazioni possiamo ritrovarla nelle Farse. Erano queste una specie delle cosí dette *Moralità*, ma v'era maggior dipintura di costumi locali. Differivano poco, dice il Fiacchi, [1] dalle Atellane, godendo il privilegio di mescolare personaggi d'ogni specie; e di far a meno dell'unità di tempo e luogo. Ci restano parecchie di queste farse scritte dal Cecchi, le quali sono del tutto originali, sia per la forma, sia pei caratteri, come può giudicarsi dalle due a stampa, il *Samaritano* ed i *Malandrini*. Notevoli sono nel *Samaritano* i caratteri del medico, dell'oste, e della serva d'osteria. Nei *Malandrini* poi troviamo scene naturalissime e piene di vita, per esempio quella tra i due mercanti, i quali si scoprono a vicenda le frodi che fanno (Att. II° sc. IIª), e l'altra tra i due contadini (Att. II°, sc. IVª). Nell'atto I° sc. IIIª cosí si parla delle corti:

> Ed è il proprio delle corti questo,
> Che non si vegga mai riso che sia
> Simile al cuore, né arrivi mai
> La verità, dove lor sieno, aperta.

E nella scena Vª si dice che gli *uomini di corte fanno d'ogni cosa un piano, e si farebbero quella coscienza d'accomodarsi di quel d'altri, che un buon cristiano d'offerire all'altare. E questo avviene perché i salarii son pochi e meno l'entrate, e vivono in su certe aspettative che non arrivano mai.*

[1] Ab. Luigi Fiacchi, *Lettera* premessa ai Proverbi del Cecchi.

Di queste forme drammatiche, però, i dotti del XVI secolo facevano pochissima stima, e se qualche volta vi si piegavano, era solo per compiacere ad alcuni amici, per semplice passatempo, o come direbbesi, per l'occasione, né in esse ponevano la loro fama di poeti comici. A persuadersene basti leggere ciò che dice il Cecchi nel Prologo della *Morte del Re Acabbo*:

Mi piace
Che essendo in un luogo ove si deve
Insegnar buon costumi ai giovanetti,
Facciate cose oneste e di misterio.
Ma ditemi: così si poteva anco,
Far un' altra *commedia* onesta o una
Tragedia, le quali fussino *osservate*
Di stilo, ed era forse manco spesa,
O se par, mostravate pur che voi
Andassi favorendo *quel che invero*
Il merita, e vi andassi *accomodando*
Al temporale, perché, a dire il vero,
Queste feste a parola hanno la zazzera.
. . . . Io so bene
Che l'autore ha detto molte fiate,
Che ancor che egli abbia fatto insino ad ora
Più commedie secondo lo stil comico
Commodamente osservate, che in questa
Egli è uscito dal suo modo solito;
Che ha ridotto questa storia in atto
Recitabile, *ai preghi d'un amico*
A cui egli ha più car di far piacere
Ch' egli non ha *d'esser tenuto comico*,
E ha cerco d'andarsi accomodando
Alla voglia di quel che l'ha ricerco.

Conchiude poi dicendo, che non vuole il suo nome si sappia, perché gli basta per premio di questa sua fatica l'aver compiaciuto all' amico. Il Fiacchi poi cita anche un passo del prologo del *Tobia* del Cecchi, ove dice che frati e monache lo molestavano forte, perché

egli impiastrasse loro delle commedie e delle tantafere, sicch'egli dovea servire a due padroni: al pubblico, che non voleva *mtšteri da zazzeroni*, e sol dalla paura, egli dice, si grattava il capo e si contorceva, ed alle anime devote. Nel prologo della farsa la *Romanesca* (1585) egli si crede in debito di difendersi contro coloro che l'accusavano d'avere scritto questa specie di composizioni drammatiche: e qui lo riportiamo in massima parte, perché non solo ci mostra il disprezzo che i letterati aveano per cotali componimenti, ma ci dà una idea chiara di ciò che fosse la Farsa:

So che vi sarà alcun che dirà forse:
Che umor salso è entrato a costui
Nel capo? ch'e' non fa piú, se non Farse,
Componimento non usato ancora
Da uom che nel compor vaglia qualcosa
Massime che egli ha già molti fogli
Imbrattati ai suoi dí nelle commedie,
Né è in ciò stato tenuto goffo
Affatto affatto. Ai quali egli risponde:
La Farsa è una terza cosa nuova
Fra la Tragedia e la Commedia; gode
Della larghezza di tutte e due loro,
E fugge la strettezza lor, perché
Raccetta in se i gran signori e principi,
Il che non fa la Commedia; raccetta
Com'ella fosse o albergo o spedale,
La gente come sia, vile e plebea,
Il che non vuol mai far donna Tragedia.
Non è ristretta a casi; ché gli toglie
E lieti e mesti, profani e di chiesa,
Civili, rozzi, funesti e piacevoli.
Non tien conto di luogo; fa il proscenio
Ed in Chiesa e in piazza e in ogni luogo;
Non di tempo; onde s'ella non entrasse
In un dí, lo terrebbe in due e in tre.
Che importa! E in somma ell'è la piú piacevole

E piú accomodata forosozza,
E la piú dolce che si trovi al mondo.
E si potrebbe agguagliarla a quel monaco,
Il qual volea promettere all'Abate,
Fuor che l'obedïenza, ogni altra cosa.
E le basta osservare il suo decoro
Delle persone, essere onesta, stare
Nei termini modesti e della lingua,
Parlando come parlano i cristiani
Che son nati e nutriti qua da voi.
Del resto poi ell'ha, stitichi e larghi,
Tutti, vedete, in luogo di fratelli.

Colpite per tal modo dal disprezzo dei letterati, queste forme drammatiche originali non ebbero campo di svolgersi, ma rannicchiandosi quasi nella parte piú ignorante del popolo ove perdurarono sino ai nostri giorni, come lo provano i *Maggi*, rimasero immobili e prive di vita: e la loro sorte non fu dissimile da quella dei frutti che l'inverno colpisce immaturi sull'albero, dove aggrinzano, si contraggono, inaridiscono, e cadono per ultimo spenti a terra.

PARTE SECONDA

I. Alla imitazione latina nella commedia italiana del XVI secolo, oltre le cagioni generali e comuni a tutta la letteratura, cooperarono anche alcune cagioni speciali: cioè la tradizione della commedia classica non mai interrotta, le dottrine poetiche di Aristotile prevalenti in quel tempo, e la somiglianza delle condizioni civili e politiche dell'Italia con quelle dei tempi che la commedia latina, o meglio greca, ci rappresenta.

Durante tutta l'età che corse dal massimo fiorire della letteratura latina sino al secolo XVI, il ricordo dell'antico teatro non si era mai cancellato; esso si manifesta ognora, se non colle rappresentazioni, almeno con opere di carattere drammatico, e collo studio e la lettura dei comici latini. Noi cercheremo di raccogliere tutti i fatti, che ci attestino il perpetuarsi delle opere dell'antico teatro durante tanti secoli di tenebre e di barbarie: e per tal mezzo potremo seguire, comprendere, ed indovinare il piú delle volte, quel movimento che ricondusse a poco a poco il teatro all'imitazione dell'antichità.

La commedia regolare classica continuò anche dopo il secolo d'Augusto. È vero che il favore, di cui godevano i Pantomimi del primo secolo ed anche dopo, recò

gravissimo danno alla commedia ed alla tragedia; giacché questo spettacolo, che non ammetteva parole, conveniva meglio che ogni altro alla politica ombrosa degl'imperatori, ed avea di piú il vantaggio di fornire un legame e come una lingua intelligibile e comune alle nazioni, sí diverse di costumi e d'idiomi, che componevano l'impero romano. È pur vero che la spesa eccessiva, necessaria alle rappresentazioni di commedie e tragedie, insieme colla povertà delle provincie vessate da pretori e proconsoli, ed allo scompiglio recato dalle continue guerre e dalle invasioni dei barbari, non permetteva, se non a rari intervalli, l'uso di siffatti spettacoli, che avrebbero richiesto ricchezza, indipendenza e tranquillità pubblica. È vero altresí, che l'amore crescente dei romani per gli spettacoli del circo, la passione per le corse, il furore per le naumachie, l'uso dei combattimenti d'animali e gladiatori aveano assai rattiepidito l'ardore pei diletti intellettuali, recati un tempo dalla musa di Menandro e di Sofocle. Ma ciò non ostante, da questa trista preferenza per gli spettacoli muti e brutali non si può argomentare che fossero abbandonati del tutto gli spettacoli piú delicati, di cui il genio d'Atene avea dotato l'Italia ed il mondo romano. S'era introdotto in Roma l'uso delle pubbliche letture sia nel Campidoglio, sia nelle case dei ricchi privati; ed in tali ritrovi doveano probabilmente leggersi commedie fatte ad imitazione di Plauto e di Terenzio, la cui indole non popolare confaceasi a quelli mirabilmente. Non pertanto abbiamo altri indizî che queste commedie fossero recitate anche pubblicamente.[1]

[1] Il Magnin dice di aver raccolte prove della durata delle commedie nei primi secoli dell'èra cristiana; ma l'opera di quest'autore è rimasta interrotta, e non sappiamo di quanto valore fossero

Che durante tutto questo tempo, cioè da Augusto sino al principio dell'età moderna, vi siano state rappresentazioni di drammi recitati, s'è visto quando abbiamo parlato della perpetuazione dei mimi e dei drammi popolari. Ma abbiamo anche argomenti per credere che, sino ad un certo tempo, queste rappresentazioni fossero anche di commedie regolari, poiché nei decreti di concilî e negli scritti dei Padri della Chiesa riguardanti il teatro,[1] oltre che dei mimi e delle altre rappresentazioni popolari, si fa chiara ed esplicita menzione della commedia. Noi ne citeremo quelli che ci sembrano piú rilevanti, insieme con altre prove che ci è venuto fatto di raccogliere in altri libri,[2] e che ci fanno fede come in ogni tempo le commedie di Plauto e di Terenzio sieno state lette e studiate.

Sappiamo adunque, che l'imperatore Claudio compose una commedia greca, che fece rappresentare in Napoli, e che in concorso d'altre riportò la corona. Alcune commedie di Afranio pare fossero recitate al tempo di Nerone. Sotto questo istesso imperatore visse un Probo commentatore di Terenzio; e al tempo di Domiziano, Stazio volendo far risolvere la moglie a partire con lui per Napoli, le parla delle commedie dell'*eloquente Menandro* che si rappresentano ancora,

le prove da lui messe insieme. Siamo certi però che doveano essere quali si potevano aspettare dalla sua dottrina e dall'accuratezza che soleva porre in siffatte ricerche.

[1] Vedi *Dictionnaire des Mystères*, nel tomo 43 della *Nouvelle Encyclopédie Théologique* dell'Ab. Migne.

[2] Per non moltiplicare inutili citazioni, e per non farci belli delle altrui ricerche, diremo qui, una volta per tutte, che le fonti a cui abbiamo avuto ricorso sono quelle erudite e copiose, del Tiraboschi, del Maffei, del Du Méril, del Chassang, del Magnin e di altri dotti uomini di simil stampa.

e dell'ilarità eccitata da tale spettacolo, in cui l'estro libero dei Greci è temperato da una urbanità tutta romana.[1]

Il Mommsen ha pubblicato nella sua Raccolta d'iscrizioni latine del Regno di Napoli l'epitaffio d'un poeta dell'epoca imperiale (probabilmente del primo secolo dopo Cristo), che si chiama M. Pomponio Bassulo, il quale avea fatto incidere sulla sua tomba alcuni versi, che incominciano così:

> Ne, more pecoris, otio transfungerer
> Menandri paucas vorti scitas fabulas,
> Et ipsus etiam sedulo finxi novas.

Il nome d'un altro poeta, un tal Virgilio Romano, ci è trasmesso da una lettera di Plinio il giovane.[2] « Io sono, scrive questi a Caninio, della scuola di coloro che ammirano gli antichi, ma senza disdegnare, come certi altri, gl'ingegni del nostro secolo, perché non credo che la natura sia così stanca e spossata da non potere produrre più niente che meriti elogio. Io son dunque andato ultimamente a sentire Virgilio Romano leggere in un'adunanza privata una commedia imitata dall'antico, e l'opera è sì notevole che potrà essa stessa essere imitata un giorno. Questo autore ha scritto commedie del genere di Menandro e degli altri poeti del medesimo tempo; e voi potete dar loro un posto tra quelle di Terenzio e Plauto ». Lo stesso Plinio raccomanda caldamente, in una lettera ad un suo amico, Zosimo suo liberto, *comico* di professione, e di lui dice: « est homo probus, officiosus, literatus. Pronuntiat acriter, sapienter, apte, decenter etiam ».

[1] Stazio, *Silvae* II, 1, 114, III, 93.
[2] Epis. III, 31.

In S. Clemente Alessandrino a centinaia si veggono citate le autorità dei poeti comici e dei tragici.

S. Giustino Martire compose tutto il suo ragionamento *de Monarchia* con le moralissime sentenze di tragici e comici.[1]

Nel III secolo, Lattanzio parla contro la tragedia e la commedia del suo tempo con parole che ci fanno supporre che si rappresentassero ancora composizioni del genere di quelle di Plauto e di Terenzio, se pure non erano proprio le commedie di questi autori. « Io non so, egli dice,[2] se vi sia sulla scèna meno sregolatezza che negli altri spettacoli, imperocchè nelle commedie non si rappresenta se non la impudenza delle fanciulle e gli amori delle cortigiane; e quanto piú gli autori di queste composizioni sono eloquenti, tanto piú col pensiero ornato persuadono quelli che li ascoltano, e l'eleganza dei versi fa sí che meglio s' imprimano nella memoria degli uditori ». Soggiunge poi: « Le tragedie altresí mettono, sotto gli occhi degli spettatori i parricidi, gl' incesti dei cattivi principi, e mostrano le scelleratezze coturnate ».

Piú tardi parla anche dei *mimi,* sicché distingue nettamente queste tre specie di rappresentazioni, *tragedie, commedie e mimi.*

S. Cipriano nella sua lettera a Donato dice: « Nei teatri similmente vedrai ciò che recherà e dolore e rossore. Il coturno appartiene ai Tragedi che in versi narrano le imprese dei favolosi eroi ».

Tertulliano dopo aver condannati i teatri per le oscenità dei mimi e pantomimi, si fa a detestarli per

[1] Cfr. Maffei, *Trattato dei teatri.* Verona 1754.
[2] *Ist. Div.* lib. VI, cap. 20.

le commedie e tragedie che in essi si recitavano. « Che se le commedie e tragedie rappresentatrici di lascivie, di crudeltà, di prodigalità, di empietà non rappresentano cose migliori, ciò che si detesta nel fatto non si ammette nel detto... I rappresentatori delle tragedie s' inalzano coi coturni... Il Dio della verità non ama il fasto: tutto ciò che si finge, presso lui è un adulterio ». [1]

Ed Arnobio nel IV° libro della sua opera contro i Gentili dice: « Il vostro sommo regnante Giove, o idolatri, senza che punto sia rispettato dagl' Istrioni, è introdotto a fare nella scena le parti di un adultero, il quale per insidiare le altrui mogli, cambia faccia e riveste le sembianze del loro marito ». Nelle quali parole si vede chiara l' allusione all'Amfitrione di Plauto, che tra le commedie di lui doveva essere tra le piú popolari, perché piú delle altre si accostava alla forma delle commedie popolari, i mimi e le atellane.

Come a tempo di Adriano troviamo un Terenzio Scauro, commentatore di Plauto, cosí nel IV secolo vi furono parecchi commentatori di Terenzio: Elio Donato, Evanzio ed un Arrunzio Celso.[2] Importante è un passo di Donato. Egli nel commento all' atto IV, scena 3ª dell'Andria avverte, che a tempo suo le parti di donna, rappresentate altre volte da uomini, erano allora rappresentate da donne. Il che prova che in allora rappresentavansi ancora commedie di Terenzio o almeno dello stesso genere. « Vide, dice Donato, non minimas partes in hac comoedia Mysidi attribui, hoc est personae foeminae, sive haec personatis viris agitur, ut apud veteres, sive per mulierem *ut nunc vidimus* ».

[1] TERTULLIANO, *De spectaculis*, cap. 18.
[2] BAEHR, *Storia della letteratura romana*, t. I pag. 165.

L'anno 369 Claudiano facendo l'enumerazione di tutti i generi di spettacoli usati al suo tempo, senza obliare nemmeno i fuochi di artifizio, dice:

Nec . . . . egeant . . . .
. . . . qui pulpita *socco*
Personat, aut alte graditur maiore cothurno.

Ora con queste parole s'accenna chiaramente alla commedia regolare, giacché il *socco* è proprio di essa e non dei mimi, detti appunto *planipedes*, perché n'erano privi.

È notevole anche un passo di S. Giovanni Crisostomo, in cui ci dà notizia dei personaggi posti in scena piú spesso. L'oratore[1] paragona gl'inganni del mondo alle illusioni del teatro. Come, dice egli, calato il sipario, gli attori entrano in iscena, e col viso coperto dalla maschera cominciano un'antica commedia e recitano l'esposizione, uno rappresentando un filosofo senza essere filosofo, l'altro un re senza esser re, ma avendone le insegne, questi facendo l'ufficio di medico, quantunque nessuno vorrebbe affidare a lui il minimo che, quegli rappresentando uno schiavo mentre è di condizione libera, quest'altro un dottore, mentre non sa neppure leggere ecc. ecc. E lo stesso Giovanni Crisostomo nell'Omelia decima sopra gli atti degli Apostoli dice: « Non è questo teatro quello dei comici e dei tragici, il cui frutto è solo il piacere che passa alla giornata ».

Il Magnin dice scritto e forse rappresentato in questo secolo il *Querolus* o *Aulularia* d'incerto autore, composto ad imitazione dell'Aulularia di Plauto, benché i piú dei critici lo pongano nel VII secolo. Ma al IV

[1] *In terrae motum et Lazarum, Homel.*, VI.

secolo appartiene indubbiamente il *Ludus septem sapientium* di Ausonio, sebbene malgrado il titolo, non abbia punto carattere drammatico; esso è infatti, una serie di monologhi senza azione, e slegati gli uni dagli altri. Questo stesso Ausonio che imitava Claudiano in luogo di Virgilio, e che non vedeva alcuna differenza tra l'oscuro Minervio e Quintiliano, mostrava però un certo buon senso raccomandando a suo figlio l'assidua lettura di Omero e dell'amabile Menandro.

Tra i Padri della Chiesa, quasi tutti nemici dichiarati del teatro, troviamo tuttavia chi fa onorevole menzione di Menandro e di Terenzio. S. Girolamo, la cui fede non era meno ardente né la dottrina meno pura di quella degli altri santi Padri, non ha giammai proscritto Menandro e Terenzio, anzi li faceva imparare ai fanciulli a lui confidati, e gl'invocava tra gli altri protettori della civiltà minacciata. Spaventato dai progressi dei barbari, egli voleva raccogliere intorno a Roma ed alla Chiesa tutte le arti e tutte le glorie; e chiedeva alla Grecia, che gli desse ausiliari per questa santa causa, di cui i grandi uomini a lui sembravano i giusti difensori, esclamando: « Gli storici chiamino a sé Erodoto e Sallustio, gli oratori facciano ricordare Lisia, i Gracchi, Demostene, Cicerone, ed i poeti si schierino dietro Omero, Virgilio, Menandro e Terenzio ».

S. Agostino mentre parla severamente dei mimi e dice che soverchio è persuadere « *ut diligat dominum* qui adhuc diligit mimum, qui adhuc diligit Pantomimum » e che invano domandava il battesimo chi non voleva tal professione dismettere, asseriva poi (in Civ. Div. 1, 2, c. 8) « haec sunt Scenicorum tolerabilia ludorum, *Comoediae scilicet, et Tragoediae* » perché queste almeno « nulla saltem, sicut alia multa verborum obscenitate compositae: quas etiam inter studia, quae ho-

nesta ac liberalia vocantur, pueri legere et discere coguntur a senibus ».

In questo stesso secolo alcuni preti cristiani composero, secondo Sozomene, commedie e tragedie per uso della gioventú cristiana, e secondo il modello delle tragedie di Euripide e delle commedie di Terenzio.

Nel v secolo un poeta cristiano, Sedulio, in un impeto d'austera indignazione, lamenta di vedere i poeti pagani ritornare alle loro finzioni, e con la pompa della tragedia ed il brio della commedia rinnovare il contagio sacrilego delle idee profane.

Nel VII troviamo un dialogo fra Terenzio ed un burlone: *Dialogus inter Terentium et delusorem.*[1]

Il concilio di Costantinopoli nel 692 ordina sotto pena di scomunica che nessun uomo si travesta da donna o viceversa, e che nessuno rappresenti personaggi di commedie o tragedie.

Tra gli altri argomenti addotti dai moralisti e SS. Padri contro il Teatro era l'usanza di travestirsi da uomo in donna, che era espressamente proibito dalle sacre carte. Ora quest'usanza era specialmente nelle commedie e tragedie, giacché nei mimi le parti femminili erano rappresentate da donne.

II. Piú che ogni altro genere di letteratura, il dramma ebbe a patir detrimento nelle tenebre del Medio-Evo, sia pel caso che fece sperdere i manoscritti, sia pel falso zelo, che nel VI e VII secolo, infiammò i Padri della Chiesa contro il teatro profano. Nondimeno il teatro antico non perí; non troveremo, è vero, per alcuni secoli quasi nessuna memoria di rappresentazioni di commedie, ma le opere comiche continuarono ad essere lette e studiate. Sidonio Apollinare leggeva con

[1] MAGNIN, *Bibl. de l'École des Chartes,* t. 254.

suo figlio l'*Hecyra* di Terenzio confrontandola con una di Menandro: « Nuper ego filiusque communis Terentianae Hecyrae sales ruminabamus, studenti assidebam, naturae meminens et professionis oblitus: quoque absolutius rhytmos comicos in citata docilitate sequeretur, ipse fabulam similis argumenti idest Epitrepontem (*leggi* Epitrepontes) Menandri in manibus habebam ». S. Agostino nel libro primo delle sue Confessioni, parlando del danno che producevano alla morale ed al buon costume la lettura e lo studio delle opere degli scrittori pagani, che allora si faceva nelle scuole, cita l'Eunuco di Terenzio, in cui questi introduce un giovinetto dissoluto che proponevasi Giove per esempio della sua impudicizia.... E soggiunge: « Non accuso pertanto le parole come vasi eletti e preziosi, ma il vino dell'errore che ci davano a bere gli ubbriachi dottori, e, se nol bevevamo, eravamo da loro battuti. E pure io di buona voglia imparai queste favole e, meschino me, di esse mi dilettava e perciò io era appellato fanciullo di buona aspettazione ». [1]

Nelle celle dei monasteri bisogna cercare dal VII al XI secolo i rari seguaci del teatro antico. Non tutti i monaci erano puri *asceti* dediti interamente alla vita contemplativa, e assorti tutti nel pensiero religioso, e quindi ostili o indifferenti alla letteratura profana: ma ve n'erano parecchi, i quali, vissuti per molto tempo nel mondo, e disgustati della vita, erano corsi a trovare nei chiostri quella pace e quella tranquillità d'animo che non potevano trovare al di fuori, e pei quali unica consolazione e conforto era lo studio non solo delle cose sacre, ma anche delle profane. Né in

[1] Cfr. MAMACHI, *Costumi dei primi cristiani*, T. II, cap. V, § III.

questi loro studi erano dimenticati gli autori comici, sicché già fin dal IV secolo S. Girolamo si lamentava che molti religiosi preferissero la lettura delle commedie a quella dei libri santi.

Si cominciò dapprima a copiare e correggere le commedie antiche, poi a commentarle. Alla Biblioteca di Londra vi sono 30 copie monastiche di Terenzio; e nell'*Index manuscriptorum* del cenobio di Bobbio si trova « libros, id est comoedias Terentii, II ».[1] Una copia di Plauto che si crede del X secolo sta nel *British Museum.* Fabricio[2] dice come nella Biblioteca Vaticana *asservatur celebris codex Terentii, quem aevo Caroli Magni, Hrodogenes scripsit et Calliopius recensuit.*

Abbiamo una lettera del celebre Lupo Abate di Ferrières scritta al Pontefice Benedetto III, l'anno 855 in cui lo prega di mandargli tra gli altri il commento di Donato sulle commedie di Terenzio. Eugrafio nel X secolo commentò Terenzio, e Gerberto ordinò che il suo libro fosse ricevuto in Bobbio. Lo stesso Gerberto, temendo che senza conoscere le locuzioni che debbono impararsi nei poeti, non fosse possibile ai suoi allievi conseguire l'arte oratoria, lesse e commentò Virgilio, Stazio, Terenzio ed altri poeti classici.

Terenzio era allora assai popolare nei conventi, come fu piú tardi nelle scuole, ed egli deve questo favore, secondo lo Chassang,[3] a quel suo parlare sentenzioso, che era prediletto nel Medio Evo, ma fors'anche all'essere dei poeti comici il piú casto. E non

[1] MURATORI, *Antiq. Ital.* III, pag. 818.

[2] *Bibl. Lat.* t. 1, 32, ed 1721.

[3] CHASSANG, *Des Essais dramatiques imités de l'antiquité au XIV et XV siècle,* pag. 15.

solo nei conventi era letto Terenzio, ma anche nei monasteri. Basta ricordare a questo proposito Hrostwitha monaca di Gandersheim, la quale legge Terenzio e mette sotto l'invocazione di questo patrono tolto al paganesimo, i primi saggi del dramma cristiano cercando così di rannodare alle autorevoli glorie dell'antichità, l'arte veramente nuova, di cui essa inconsciamente era creatrice. E che non fosse sola a leggere e studiare Terenzio lo dichiarano apertamente le parole, che dice nella prefazione: « Plures inveniuntur catholici, cuius nos penitus expurgare nequimus facti, qui pro cultioris facundia sermonis, gentilium vanitatem librorum utilitati praeferunt sacrarum scripturarum. Sunt etiam alii sacris inhaerentes paginis, qui licet alia gentilium spernant, *Terentii tamen figmenta frequentius lectitant* et dum dulcedine sermonis delectantur, nefandarum notitia rerum maculantur. Unde ego, Clamor validus Gandeshemensis, non recusavi illum imitari dictando, dum alii colunt legendo ».

Nel secolo XI l'autore d'un poema in verso sulla *dottrina spirituale* diceva che non bisognava trascurare le massime morali di Terenzio, Orazio, Giovenale.[1]

Copie di Terenzio, scritte in cotest'età, si trovano nelle seguenti biblioteche monastiche;[2] nella biblioteca dell'abate di S. Vittore a Parigi (catalogo dell'XI secolo), in quella di S. Amad (cat. XII sec.) col commento di Eugrafio, in quella di Corbia (mss. anteriori al 1200), di S. Bertin, degli Arcivescovi di Rouen, nella Bibl. di Saint Riquer (catalogo dell'anno 831), etc.

[1] Du Méril, *Origines latines*, pag. 32.

[2] Leon Maitre, *Les Écoles épiscopales et monastiques de l'Occident depuis Charlemagne jusqu'à Philippe Auguste* (768-1180).

Nel XII secolo Giovanni di Sarisbery nomina Terenzio ed il suo modello Menandro, e dalle sue parole sembrerebbe che le opere del poeta greco gli fossero familiari, giacché ci parla di Plauto, Terenzio e Menandro e *delle istorie imaginarie, che trovansi nei loro scritti*, citandoli tutti e tre insieme nello stesso modo e con pari cognizione di causa: ma è piú probabile che egli non conoscesse queste *loro storie* e specialmente quelle di Menandro, se non per mezzo dei *fabliaux*, che allora avevano resi popolari gl'intrighi di parecchie commedie antiche, sicché Guglielmo di Blois, poeta latino, che scriveva alla fine del XII secolo, dichiarava, che il soggetto della sua commedia licenziosa intitolata *Alda*, era per questa via pervenuto da Menandro sino a lui.

Il Maffei nel suo *Discorso intorno al Teatro italiano* dice che in un raro codice della libreria Saibante che per lo meno è del 1200, si legge un componimento, dove parlano piú personaggi in forma di commedia con eleganti versi latini, ma framezzati dalla traduzione in volgare lombardo, ed in margine: *mo parla Pamphilo alla vetrana, mo la vetrana risponde, mo parla Galatea* ecc. Il Maffei non dice il soggetto di questo componimento, ma dai nomi dei personaggi si può indurre che dovesse essere scritto ad imitazione dei comici latini.

III. Un genere speciale di letteratura, metà narrativo e metà drammatico, fu in voga in Francia nel XII e XIII secolo; quello cioè, di poemi intitolati per lo piú commedie, i cui soggetti paiono tratti ora da Plauto, ora dai *fabliaux* popolari. Questo genere di composizioni fiorí nel centro della Francia, e fra i loro autori sono piú noti Vital de Blois, Guglielmo de Blois, Matthieu de Vendôme. Essi si dichiararono imitatori

di Plauto e Menandro, e non invocano altra musa che Talia; ma da questi autori non traggono altro che il soggetto o l'idea generale, e poi la rimpastano a modo loro. « Io ho abbreviato Plauto, dice Vitale nell'Aulularia; ma Plauto non ha perduto da un lato se non per arricchirsi dall'altro: quando si vuol leggere Plauto con piacere, si comprano i versi di Vitale ». L'Amfitrione dapprima, poi l'Aulularia si sentirono ringiovaniti per opera di Vitale;

Amphitryon nuper, nunc Aulalaria tandem
Senserunt senio pressa Vitalis opem.

Di Matthieu de Vendôme si conosce il *Tobias*, il *Miles gloriosus*, il *Milo* e la *Lidia*. In questi poemi si perpetuarono, benché assai imperfettamente, le tradizioni della commedia latina durante il XII e XIII secolo. Ebbe miglior esito il *Geta* di Vitale di Blois. Questa imitazione dell'Amfitrione ne fece quasi dimenticare il modello durante qualche secolo. Della fama in cui fu per lungo tempo questo poema drammatico ci rendono testimonianza le allusioni e citazioni frequenti, che ne fanno gli autori del XIII e XIV secolo, i numerosi manoscritti, e parecchie versioni in lingua volgare: in Francia Eust. Deschamps lo tradusse nel 1421, ed in Italia si stampava ancora nel cinquecento una traduzione falsamente attribuita al Boccaccio, ma che è di un Ghigo Brunelleschi e di un Domenico da Prato. Troviamo menzione del *Geta* anche in una lettera del Machiavelli a Baccio Vettori: « Ho insino a qui, scrive egli, uccellato ai tordi di mia mano; impaniavo, andavane oltre con fascio di gabbie addosso, che pareva il *Geta* quando tornava dal porto con i libri di Amfitrione ».

Il *Geta*, questa spuria derivazione plautina, non tratta delle disgrazie di Amfitrione, ma si volge contro

la scolastica che allora cominciavasi a diffondere. Amfitrione e Alcmena vi fanno una seconda parte, e la principale è sostenuta dai due schiavi: il contrasto tra il buon senso un po'rozzo dell'uno e la sciocchezza dell'altro infatuato della dialettica, forma quasi il fondo essenziale del componimento.

In queste specie di poemi quello che ha propriamente forma di commedia, essendo un dialogo non interrotto, e non misto di narrazione, è la *Comedia Babionis*, di cui s'ignora l'autore e la patria, ma che conseguí insieme col *Geta* una grande popolarità.

Ciò avveniva in Francia; ma quel che si dice della Francia vale anche per l'Italia, giacché presso di noi la letteratura d'oltralpe era assai diffusa, ed i cantori francesi erano sparsi per tutta la penisola. Ma se in Francia non si erano perdute le tradizioni comiche dell'antichità, si può egli supporre che ciò avvenisse in Italia, la terra classica per eccellenza, l'antica patria del genio latino? in Italia, dove la imitazione latina non derivava solo da ragioni letterarie, ma anche dall'orgoglio nazionale? E vero che non abbiamo molte prove di questo fatto in Italia prima del XVI secolo; ma intorno a questi tempi non si son fatti presso di noi gli studi e le indagini che si fecero e in Francia ed altrove. Quanti archivi e quante biblioteche rimangono ancora inesplorate! Dove sono in Italia i cataloghi delle Biblioteche monastiche medievali? qual nuovo libro si è egli scritto fra noi sulle nostre scuole medievali dopo i saggi dell'Ozanam o del Giesebrecht?

Una prova che Terenzio fosse generalmente conosciuto in Italia nel XIII e XIV secolo l'abbiamo nel canto XVIII dell'*Inferno*, in cui Dante parla di Taide, meretrice che comparisce nell'Eunuco, come di persona assai nota giacché senz'altra indicazione dice:

Taida è la puttana, che rispose
Al drudo suo quando disse: Ho io grazie
Grandi appo te? Anzi meravigliose.[1]

Dipoi, risorti gli studî antichi per opera specialmente del Boccaccio e del Petrarca, risorse anche la poesia drammatica ed incominciamo a trovarne i primi saggi. Oltre le tragedie del Mussato, abbiamo in questo secolo anche commedie. Petrarca nella sua giovanezza scrisse una commedia intitolata *Philologia*, di cui non ci resta altro che un solo verso morale.[2] Ma il Petrarca stesso considerava quest'opera come indegna di lui, e per sottrarla alla curiosità degli amici diceva d'averla perduta e di non sentirne punto dispiacere (*Famil.* VII, 16). Altre opere drammatiche vanno anche sotto il nome di Petrarca, ed alcuni critici attribuiscono a lui il prologo delle *Bacchides* di Plauto. Egli poi copiò tutto Terenzio.[3]

Pier Paolo Vergerio nato nel 1349, scrisse in età ancor giovanile una commedia intitolata *Paulus, Comoedia ad juvenum mores corrigendos*, la quale conservasi in un codice nell'Ambrosiana di Milano,[4]

Nel XV secolo furono scoperte dodici commedie di Plauto, del quale prima non se ne conoscevano piú che otto. Di Terenzio poi si trovano, come afferma lo Chassang moltissimi manoscritti di questo tempo nella Biblioteca parigina. Alcuni contengono delle analisi ad uso delle scuole: per esempio « Terentii comoediae... Accedit anonymi opus breve et scholasticum ad demon-

[1] Ecco le parole stesse di Terenzio: *Thr.: Magnas vero agere gratias Thais mihi? — Gn.: Ingentes*

[2] *Maior pars hominum expectando moritur.* Fam. II, 7

[3] Per altre prove di questo genere vedi Du Méril, *Histoire de la Comédie.* Vol. 2°, lib. V.

[4] Apostolo Zeno, *Dis. Voss.* I, 59.

strationem ingressus, progressus, atque connexionis tam actuum quam scenarum (ms. 7907 in folio) ».

Fu verso cotesti tempi che l'Università di Cambridge chiamò dall'Italia un dotto per spiegare Terenzio.[1]

IV. Passando adesso alle imitazioni, è da sapere come Leonardo Bruni Aretino (nato nel 1369, morto nel 1444) scrisse sullo stampo dei latini una commedia intitolata *Polyxena*, la quale trovò molto favore, e se ne contano piú di dieci antiche edizioni fatte in Alemagna.[2]

Leon Battista Alberti compose all'età di venti anni una commedia in prosa latina intitolata *Philodoxios*; nel pubblicarla non vi pose il nome, ma la dette come opera d'un antico poeta comico, sicché per tale fu considerata e ammirata da tutti. E lo stesso Aldo Manuzio vi rimase piú tardi ingannato, giacché nel 1588 la stampò col titolo: *Lepidi comici veteris Philodoxios fabula ex antiquitate eruta ab Aldo Manucio.* È questa una commedia d'intrigo di genere amoroso; la condotta ne è regolare, il dialogo naturale e vi sono alcune belle scene. Nel prologo, che somiglia un po' a quelli di Plauto, l'autore domanda scusa per i suoi venti anni, e dice come nella sua commedia vi saranno *qui ament, qui decipiant, qui construant festos.* La scena è posta in Roma a tempo della guerra punica. La imitazione latina, specialmente di Terenzio, vi si vede chiara: come gli autori latini, egli indica nel nome dei personaggi il carattere: *Philodoxius* è l'amante di *Doxia*; *Doxia* è la fanciulla amante della

[1] WARTON, *Hist. of. Eng. Poetry.* II, pag, 552.

[2] Il Bruni fu uno dei primi che si dasse allo studio degli autori greci e tradusse gli *Acarnesi* di Aristofane.

sua reputazione: *Frontisis* è l'uomo delle astuzie e degli espedienti, e cosí degli altri.

Dopo l'Alberti viene l'Ugolini da Parma della famiglia dei Pisani, che piú di lui coltivò l'arte drammatica, ed in occasione del suo incoronamento, fatto nel 1437, il suo panegirista lo chiama intrepido imitatore di Plauto, e dice come egli compose *comoedias dulces et jucundissimas*. Non ne è pervenuta sino a noi se non la sola *Philogenia* stampata negli ultimi anni del XV secolo, nella quale ritroviamo il carattere della *ruffiana* con la stessa trasformazione che vedremo piú tardi nelle commedie del Cecchi, cioè attribuito alla pinzochera. Vi è infatti una scena di confessione, che è fina satira contro i preti. Il confessore parla degli Dei, della fede cristiana, e dei comandamenti della Chiesa, ed intende a modo suo i casi di coscienza. Per merito letterario questa commedia è inferiore al *Philodoxius*, ma è assai importante per lo studio dei costumi. L'una e l'altra ebbero prospera fortuna: ed Alberto de Eyb, dotto tedesco contemporaneo dell'Alberti e dell'Ugolini (morto nel 1479), ne reca nella sua *Margarita poetica* alcuni brani, insieme con altri di Plauto e Terenzio, quasi modelli di comico stile.

Il De Eyb riporta anche alcuni frammenti di un'altra commedia intitolata: *De falso hypocrita et tristi* di un tal Ronzi di Vercelli, che egli loda al pari dell' Ugolini e dell' Alberti, ma di cui non abbiamo alcun'altra notizia.

Si cita pure la *Fraudiphila* d'un certo Antonio Tridentone manoscritta nella Biblioteca di Modena. Un tal Antonio di Parma scrisse parecchie commedie latine, che sono perdute.

Il Muratori ne cita una intitolata *Armiranda* recitata, come dicesi nel titolo, *Ludis Megalensibus, Ca-*

listo III sacerdote Maximo, Friderico III Caesare, Francesco Foscarino Veneto Duce, Benedicto Victurio et Leonardo Contareno Patavii praetoribus; e che conservasi, secondo il Tiraboschi, in un codice a Bergamo.

Sicco Polentone ne scrisse una pure intitolata *Lusus ebriorum*, tradotta in italiano da suo figlio e stampata in Trento nel 1482 col titolo di *Catinia*, da Catinio principal personaggio; ma questa, anziché commedia ad imitazione delle latine, è un dialogo del genere delle *moralità*.

Una commedia italiana del genere delle moralità intitolata la *Floriana* fu pure stampata nel 1523, e il Quadrio la crede scritta da un autore vissuto nel principio del XV secolo, mentre il Riccoboni la fa risalire fino al tempo di Dante: antichità impugnata da altri critici piú autorevoli. Lo stesso Quadrio afferma che Giovanna di Fiore da Fabriano nel principio del XV secolo scrisse due commedie in versi italiani, l'una intitolata *Le fatiche Amorose*, l'altra *La Fede;* e Ferdinando Silva cremonese, un'altra, che fu anche rappresentata, in occasione delle nozze di Bianca M.ª Visconti col conte Francesco Sforza, intitolata *L'amante fedele.* Il Tiraboschi però crede mal fondata l'asserzione del Quadrio, giacché di tali rappresentazioni e commedie non v'ha memoria negli scrittori del tempo, e quelli allegati dal Quadrio non sono autorevoli abbastanza.

V. Ma nella seconda metà del XV secolo lo studio dell'antichità greca e romana crebbe sempre piú; le opere degli autori greci e latini si diffusero colla stampa per tutta l'Italia; si fondarono molte accademie letterarie, e l'entusiasmo per la Grecia e Roma non fu solo di pochi dotti, ma dai dotti si diffuse ai principi, ai cortigiani, e alla parte piú scelta della società. Ed allora non s'imitarono solo le commedie latine, ma si

riprodussero e rappresentarono tradotte nella propria favella.

Il primo esempio di rappresentazioni di commedie latine fu dato in Roma da Pomponio Leto, coadiuvato dall'amico Sulpicio da Veroli.[1] Egli fondò un'accademia di giovani romani e di letterati, il cui studio principale era di recitare commedie. Lo stesso Pomponio vi prendeva parte, ed il teatro era per ordinario l'atrio d'un palazzo cardinalizio. Molto favorirono ed incoraggiarono queste rappresentazioni i due cardinali Pietro e Raffaele Riario, che, con molta spesa, fecero vedere a Roma per la prima volta, come dice il Tiraboschi, gli spettacoli teatrali alla foggia degli antichi, con gran magnificenza. Tra le altre commedie rappresentate in questo tempo a Roma, vien ricordata l'*Asinaria* di Plauto. L'esempio di Roma fu seguito anche in Venezia, ove circa la fine del secolo si rappresentò la commedia *Stephanium*, scritta da un amico del Sabellico, forse scolare di Pomponio Leto, che si faceva chiamare *Harmonius Marcus*. È scritta sul modello degl'intrighi della commedia latina, ed è piena di reminiscenze terenziane e plautine. Fu molto applaudita in Venezia, e il Sabellico avendo assistito alla rappresentazione, e riletta la commedia stampata, cosí scriveva all'autore: « La vostra commedia m'ha riempito d'ammirazione. Lo stile sente l'antichità..... Vi ha l'andamento e la piacevolezza di Plauto. Tanta ammirazione suscitò in me la lettura, quanto diletto mi recò la rappresentazione. In alcuni momenti io mi credea trasportato nel teatro di Marcello o di Pompeo per sentire una commedia di Plauto o di Cecilio. Non

[1] Su questo proposito cfr. D'Ancona, *Origini del Teatro in Italia*. Vol. II, § XC, pag. 201 e seg.

ha guari la commedia spregiata, errava oscura nelle città del Lazio, immemore degli applausi dell'anfiteatro e dei dotti esempi della Grecia. Ed ecco che ora rinasce: Armonio le ha ridonato il primo splendore ».

Nel prologo l'autore espone il disegno di rinnovare la commedia, e fa brevemente la storia degli autori greci e latini.

In Firenze il 12 Maggio 1488 recitavansi i *Menecmi* di Plauto dagli alunni di Paolo Comparini, che alla Commedia fece precedere un suo prologo.[1]

Il Del Lungo (*Archivio storico italiano*, serie III, vol. XXIII, pag. 170) ha fatto noto che i chierici di S. Maria del Fiore, ammaestrati da Ser Piero Domizio nell'agosto del 1476 recitarono nella Chiesa d'Ognissanti una commedia intitolata *Licinia*; e nel 1479 lo stesso Domizio pregava Lorenzo di concedere a ciò il Palagio della Via Larga, e parrebbe per una commedia di Terenzio.[2]

Un'altra commedia fatta anche ad imitazione latina è quella d'un certo Bartolommeo Zamberti nato in Venezia nel 1410: s'intitola *Dolotechne* e fu stampata nel 1504. Gallo Egidio Romano scrisse anche parecchie commedie in latino che furono recitate da lui insieme ad alcuni amici.

Oltre all'imitare e rappresentare commedie latine, si cercò di rifare quelle parti di esse che s'erano perdute, e Codro Urceo, scolare di Giov. Battista Guarino, scrisse la fine dell'*Aulularia* di Plauto; ed Ermolao Barbaro, nobile veneziano, rifece alcune scene, che mancavano all'*Amfitrione* e l'imitazione è tanto fedele che parecchi dotti ne rimasero ingannati.

[1] Cfr. D'Ancona, II, pag. 200.
[2] D'Ancona, ivi.

Tutte queste commedie furono rappresentate in latino; ma a poco a poco l'italiano ne prese il posto; e cominciaronsi a rappresentare commedie italiane scritte ad imitazione di quelle.

La corte, che piú si segnalò per la magnificenza e splendidezza in queste rappresentazioni drammatiche, fu quella di Ferrara.

I duchi di Ferrara furono i piú colti e magnifici principi di quel tempo; e la storia di questa famiglia è strettamente connessa con quella delle lettere, e specialmente della poesia drammatica d'Italia. Nella loro corte si riunivano letterati di spirito gaio e leggiero, che delle lettere facevano sollazzo, non fatica. Essi doveano quindi naturalmente essere innamorati delle drammatiche rappresentazioni, e non v' era festa che non terminasse con una commedia. Cominciarono queste rappresentazioni in Ferrara probabilmente dopo il 1484, cioè quando il Duca Ercole I pose fine alla guerra con Venezia. Questo Duca di cotali spettacoli era appassionatissimo. Non v'essendo allora teatro stabile in Ferrara, faceva dare rappresentazioni di commedie ora nella gran sala ed ora nel cortile del palazzo, con gradinate e palchi eretti a bella posta sontuosamente. Nel 25 gennaio 1486 si rappresentarono con grande apparato i *Menecmi* di Plauto; alla cui traduzione si dice avesse preso parte lo stesso Ercole I. La magnificenza di questa rappresentazione, a cui accorsero da tutte le vicine città, fu descritta dal Guarino in eleganti versi latini.[1]

[1] Se ne legga la relazione nel Diario Ferrarese (*Script. rerum ital.*, tom. 24, pag. 278). V. TIRABOSCHI, Vol. III, Cap. III, § XXXII, ediz. Milano, Biblioteca enciclopedica italiana. Vol. XXIV, p. 180. V. anche la relazione di autori contemporanei presso ZENO (*Note al Fontanini*), tom. 1, pag. 403.

Il gennaio dell'anno seguente si recitò l'*Amfitrione* tradotto in terza rima da Pandolfo Collenuccio; poi la *Casina* e la *Mostellaria* tradotte in terza rima da Girolamo Berardo, l'*Aulularia* da Paris Ceresara, ed altre di cui non sono ricordati i nomi, e parecchie ne avea tradotte già per lo innanzi il Guarino. Nel 1499 nel solo mese di Febbraio, furonvi rappresentati consecutivamente il *Trinummus*, il *Poenulus*, e l'*Eunucus*.

Fu allora incirca che si rappresentò in Ferrara la *Cassaria* dell'Ariosto, che è la prima commedia originale scritta in italiano, sebbene generalmente attribuiscasi al Cardinale di Bibbiena per aver prima concepito e mandato ad effetto il pensiero di scrivere in italiano e su fatti moderni commedie regolari ad imitazione dei due poeti latini; ma ciò è inesatto, giacché la *Cassaria* fu scritta nel 1498, e la *Calandria* nei primi sei o otto anni del XVI secelo.

Il Duca Alfonso I continuò l'opera del padre e tra le commedie antiche tradotte e rappresentate alla sua corte si citano il *Miles gloriosus* tradotto da Celio Calcagnini e l'*Andria* e l'*Eunuco* dall'Ariosto: oltre poi parecchie commedie di quest'ultimo. Il Duca Alfonso fece costruire appositamente uno stabile teatro nella sala del suo palazzo con architettura dal medesimo Ariosto ideata e diretta; e questo teatro, dice il Baruffaldi, riuscí di tanta vaghezza che il piú bello ed il piú ricco non era stato mai veduto a quei tempi.

La corte di Ferrara divenne cosí un centro, donde si sparse in Italia il gusto delle rappresentazioni. Nel 1496 il Marchese di Mantova, Gio. Francesco II, scrive al suocero Ercole I, domandandogli copie di parecchie traduzioni di commedie di Plauto e di Terenzio, recitate nella corte di lui. Quella di Milano cercò d'emulare la corte di Ferrara nelle rappresentazioni dram-

matiche, specialmente per opera di Ludovico il Moro. Pel matrimonio di Alfonso d'Este con Anna Sforza nel 1491, Ludovico aveva assistito in Ferrara alla seconda recita dell'*Amfitrione*, e quando tornò in Ferrara nel 1493 vi si riprodussero i *Menecmi*. Tornato in Milano Ludovico volle stabilire anche colà simili spettacoli; fece costruire un teatro, e mancando gli attori li fece venire da Ferrara. Nell'agosto del 1493 il duca Ercole I suo figlio, ed un gran numero di signori si mossero da Ferrara per andare a recitare commedie in Milano.

L'uso di recitare commedie o nell'originale latino o tradotto in italiano, durò lungamente, e fin dopo la metà del secolo vediamo che il Cardinale Ippolito d'Este, il giovane, fece da alcuni nobili giovani rappresentare il *Formione* di Terenzio, nella quale occasione il Mureto compose quel prologo, che si legge tra le poesie di questo scrittore.[1]

Nel 1531 in occasione delle nozze Cesarini-Colonnesi fu recitata la *Bacchide* di Plauto, come si legge nella lettera di Marco da Lodi (Marco Cadamosto) pubblicata nell'anno stesso col titolo: Le splendidissime et signorili nozze de li magnanimi Cesarini con li illustrissimi Colonnesi, fatte a dí XXXI maggio M.D.XXXI.[2]

Nessun principe, nessuna corte d'Italia volle restare indietro da quella di Ferrara e di Milano, e in ogni città sorsero teatri, e si fondarono Accademie con lo scopo di scrivere, tradurre e rappresentare commedie: i *Rozzi* e gl'*Intronati* in Siena, i *Costanti* in Vicenza, gl'*Infiammati* in Padova, gl'*Infocati*, gl'*Immobili*, i *Sorgenti* in Firenze, ed altre. Fu questo il

[1] V. TIRABOSCHI, Vol. IV, cap. III, § LXI.
[2] Vedi TIRABOSCHI, ivi.

tempo in cui fiorí la commedia erudita, il secol d'oro del teatro italiano.[1]

VI. Dopo tutto quel che si è detto non parrà strano che la commedia italiana abbia preso allora la forma della latina. Le commedie, di cui noi trattiamo, cioè le regolari, *erudite* o *sostenute*, come chiamavansi, non si rivolgevano a tutto il popolo, ma ai soli dotti: non erano rappresentate dinanzi ad ogni classe di persone, né in pubblico teatro, ma nelle corti o in sale private, dove una certa classe di persone soltanto, la piú gentile e piú colta, avea accesso. Era essa come una società a parte, che vivea nel passato, coll'immaginazione e col pensiero; questo patriziato del sapere, geloso dei suoi privilegi quanto la nobiltà di nascita, piena la mente dei ricordi dell'antichità, cercava anche di riprodurla nella vita reale, di ricostruire le repubbliche antiche, di poetare, filosofare come gli antichi. Ed è noto a che giungesse il fanatismo per l'antichità; si mutarono perfino i nomi, e Giovanni Pontano si fece chiamare Gioviano Pontano, ed il nome primitivo di Pomponio Leto s'ignora, giacché questo è un nome impostosi da lui. Si fecero costoro quasi pagani anche di religione; il Poliziano diceva di non voler perdere la ragione ed il gusto a leggere per una seconda volta la Bibbia; Pomponio Leto celebrava con cerimonie pagane l'origine di Roma, e riproduceva con la scorta dei fasti di Ovidio i riti sacri dei Flamini e degli Aruspici. Il Cardinale Bembo soleva dire che non recitava l'uffizio per non guastarsi il gusto del buon latino, e Lorenzo Valla nel proemio del suo libro delle *Eleganze*

[1] V. per tutto ciò, TIRABOSCHI, III, 3, e CHASSANG, pag. 176 e segg. Sulle rappresentazioni di commedie latine nel XV e XVI secolo ved. D'ANCONA, Vol. II, cap. XL.

dice che la lingua latina è cosa divina ed eterna, è l'unico linguaggio degl'intelletti, e però il solo che si debba scrivere da tutti i letterati, per intendersi fra loro e formare una repubblica universale, lasciando da parte le lingue volgari che sono rozze ed intese da pochi. E lo stesso Ariosto nel prologo della *Cassaria* in prosa dice:

> È ver che né volgar prosa né rima
> Ha paragon con prose antique o versi
> Né pari è l'eloquenza a quella prima.

La forma drammatica dei latini era dunque per costoro cosa naturale e corrispondeva perfettamente alle loro idee, al loro modo di pensare. Plauto e Terenzio erano per loro i padri della commedia, e con questi modelli davanti agli occhi non potevano seguire altra via. La suprema cura dei poeti comici fu di avvicinarsi quanto piú fosse possibile a quella perfezione, a cui gli autori latini erano pervenuti. E quasi tutti i comici del XVI secolo si dichiarano apertamente, nei loro prologhi, seguaci dei latini.

L'Ariosto, nel prologo dei *Suppositi* in prosa, dichiara di avere seguito Plauto e Terenzio « perché non solo nelli costumi, ma negli argomenti ancora delle favole vuole essere degli antichi e celebrati poeti, a tutta sua possanza, imitatore; e come essi Menandro ed Apollodoro e gli altri Greci nelle loro latine commedie seguitaro, egli cosí nelle sue volgari, i modi e processi de' latini scrittori schifar non vuole ».[1]

[1] E Lorenzino dei Medici nel prologo del suo *Aridosio* dice: « L'argomento va in istampa, perché il mondo è stato sempre ad un modo, egli dice che non è possibile a trovare piú cose nuove, sí che bisogna facciate con le vecchie, e quando bene se ne trovasse, molte volte le cose vecchie sono migliori delle nuove....

Ed il Cecchi nel Prologo della *Dote:*

> Egli ha tolto da Plauto
> L'argomento in gran parte della favola,
> E vi protesta che farà il simile
> Sempre in tutte le sue, perché il medesimo
> Vede egli ch'hanno fatto li piú nobili
> Comici che vi sieno; e chi ha in pratica
> Terenzio e Plauto ne sia testimonio,
> E dica se dai Greci le lor trassono.
> E se poi li moderni hanno cavatele
> Loro da quelli, e' potrebbe ancor essere
> Che altri verrà, il qual renderà il cambio
> Alle Toscane; e confessa Terenzio
> Non si poter dir cosa, la qual dettasi
> Non sia dell'altre fiate. Or se un Terenzio
> Non si potette non servir del vecchio,
> Che meraviglia è se un uomo servesi
> Del vecchio?

E nel prologo degl' *Incantesimi* dice che l'argomento della sua commedia è tratto dalla *Cistellaria* di Plauto « il quale, perché ha trovato buon compagnone sempre questo autore degl'*Incantesimi*, egli ha contratta seco un'amicizia sì fatta, che e' non dà mai fuori commedia che Plauto non voglia sempre mettervi la parte sua, ed egli che desidera imparare da chi sa, gliene ha quell'obbligo che aver si debbe a chi ci fa servizio, né pensa che a ragione di ciò riprender lo possa alcuno ».

E nel prologo del *Martello:*

> Quel buon compagno, uditor nobilissimi,
> Amico tanto caro e tanto intrinseco

Però non abbiate a sdegno, se, altre volte avendo visto venire in scena un giovane innamorato, un vecchio avaro, un servo che lo inganni, e simil cose, delle quali non può uscire chi vuol fare commedie, di nuovo li vedrete ec. ».

> Di quei che son *tenuti miglior comici*,
> Quel che dà lor se stesso in corpo ed anima
> Per arricchirli tutti, io dico Plauto ecc.

Ed il Bentivoglio nel prologo dei *Fantasmi*, imitazione della *Mostellaria*, dice:

> Come uno scultore e un dipintore
> Non potrà mai dipignere o scolpire
> Figura ond' abbia onor, se pria non vede
> E le sculture e le pitture antiche
> Da cui tolga il model, così ancor noi
> Non sappiam fare alcuna cosa bella,
> Se questa antichità per nostro specchio
> Non ci mettiamo innanzi.

Le stesse cose ripete il Cecchi nelle altre commedie e così anche gli altri comici; dei quali citerò soltanto il prologo della *Sporta* del Gelli, perché mostra come anche quelli, che non erano eruditi o letterati di professione, ma che *avevano tutto il giorno a combattere con le forbici e con l'ago*, si dichiarano imitatori dei latini. « L'autore, dice il Gelli, vuol bene rispondere a quegli che dicessero che egli ha tolto a Plauto e Terenzio la maggior parte delle cose che ci sono; che tutto quello ch'egli sa, egli ha imparato da loro, ed ha fatto quello a loro ch'eglino similemente fecero a Menandro, a Cecilio ed a quegli altri comici antichi. Sicché né eglino si possono dolere se e'cammina per quella via che essi gli hanno insegnata, né voi ancora ne lo potete a ragion biasimare ».

Anche quando essi prendono a trattare un soggetto moderno, un fatto reale avvenuto ai loro tempi, sono lieti che abbia somiglianza con qualcuno trattato dagli antichi. Il Machiavelli, per esempio, nel prologo della *Clizia* dice che in questa commedia metterà in iscena un fatto reale, uno scandalo avvenuto in Firenze, ma

aggiunge che uno simile era avvenuto molti anni indietro; e infatti Plauto nella *Casina* e Difilo anteriormente l'aveano posto in scena. Si vede come fosse lieto trovare un pretesto per appoggiarsi all'autorità d'un antico.

Cosí anche il Cecchi nel prologo del *Corredo:*

> Il caso è nuovo
> Ma però già accaduto in parte in Grecia.

Gli autori che si fossero discostati da quella forma di commedia, correvano rischio di non aver plauso, anzi di essere vituperati dai loro eruditi uditori. E non senza esitazione scendono a trattare un soggetto contemporaneo. L'Ariosto nella *Cassaria* avendo detto che voleva offrire una nuova commedia, viene poi con molte parole a scusarsi di questo titolo di *nuova* data alla sua commedia, perché dice egli:

> Parmi veder che la piú parte incline
> A riprenderla, subito che ho detto
> Nuova, senza ascoltarne mezzo o fine;
> Ché tale impresa non gli par suggetto
> Delli moderni ingegni, e solo stima
> Quel che gli antiqui han detto esser perfetto.

E nella *Lena* cosí fa parlare il prologo:

> Io che so quel che detto mi
> Ha il mio maestro, che fra le poetiche
> Invenzïon non è la piú difficile,
> E che i poeti antichi ne facevano
> Poche di nuove, ma le traducevano
> Da i Greci, e non ne fe' alcuna Terenzio
> Che trovasse egli, e nessuna o pochissime
> Plauto, di queste ch'oggidí si leggono;
> Non posso non maravigliarmi e ridere
> Di questi nostri, che quel che non fecero
> Gli antichi loro, che molto piú seppono

Di noi sí in questa e sí in ogn'altra scienzia,
Essi ardiscan di far. Tuttavia, essendoci
Già ragunati qui, stiamo un po' taciti
A riguardarli. Non ci può materia,
Ogni modo, mancar oggi da ridere:
Ché se non rideremo de l'arguzia
Della Commedia, almen de l'arroganzia
Del suo compositor potremo ridere.[1]

Ed il Caro nel Prologo degli *Straccioni*, scusandosi di avere ideato senza esempio un argomento non solo doppio, come facevano gli antichi, ma interzato, dice però d'avere in ogni altra cosa seguitato il loro uso. « E se vi parrà, soggiunge, che in qualche parte l'abbia alterati, considerate che sono alterati anche i tempi e costumi, che sono quelli i quali fanno variare le operazioni e le leggi dell'operare. Chi vestisse ora di toga, di pretesto, per begli abiti che fossero, ci offenderebbe non meno che se portasse la berretta a tagliere o le calze a campanelle ».

VII. Le dottrine aristoteliche, che prevalevano in quel secolo, cooperarono anche a far nascere e mantenere l'imitazione latina. Le leggi che Aristotile dà all'arte drammatica, corrispondono perfettamente alla forma della commedia *nuova* greca, giacché fra tutti i generi letterari che fiorirono in Grecia dopo l'epoca di Alessandro, l'arte della commedia piú d'ogni altra profittò degl'insegnamenti di lui.[2] Se possedessimo ancora

[1] Prologo recitato nel 1528, probabilmente dal principe Don Francesco d'Este, uno dei figli del Duca Alfonso I, nella rappresentazione della *Lena* che fecesi in quell'anno per la prima volta.

[2] Aristotile morí un anno avanti la rappresentazione della prima commedia di Menandro (*Eusebio-Chronicon. Ol.* CXIV, anno 4), e non avrebbe potuto cosí fondare le sue regole su esempi appar-

l'insieme delle dottrine aristoteliche sulla poesia comica, e qualche commedia intera di Menandro e Filemone, potremmo riconoscere esattamente quanto i poeti aveano imparato dal filosofo. Quelle poche notizie che abbiamo,[1] bastano tuttavia a farci conoscere la relazione che v'ha tra le teoriche di Aristotile e la commedia *nuova.* Ora, se si leggano le Poetiche scritte nel XVI secolo, vi si troverà riprodotta la dottrina aristotelica, e basti ricordare, oltre il Discorso di Niccolò Rossi poc'anzi citato, quello intorno al comporre romanzi e commedie di Giov. Battista Giraldi Cintio. « Non è però che aspettiate qui da me, scrive egli, tutto quello che Aristotile dice e *comanda* intorno alle cose sceniche, ma solo quello che ad una familiar lettera e ad una breve introduzione mi parrà convenire; che del rimanente parleremo appieno quando io v'esporrò l'*Edipo tiranno* di Sofocle:... ove con *la Poetica di Aristotile in mano vedremo di scoprirvi tutto l'artificio, che vi si ritrova.* Ed il medesimo farò intorno alle commedie, quando a voi e agli discepoli dichiarerò l'*Andria* di Terenzio ». Nelle dispute che si fecero tra i letterati di quel tempo intorno allo scrivere le commedie o le tragedie in prosa o in versi, spesso più che la retta ragione si seguiva come norma e regola l'autorità d'Aristotile, sicché il trovare una parola di quel filosofo favorevole alla loro opinione pareva a quei letterati lo stesso che riportare un solenne trionfo sui loro avversari.[2]

tenenti veramente alla commedia nuova, ma tutti gli elementi e le parti necessarie si trovavano già in ciò che si è chiamata commedia media. Du Méril, II, 17 nota 3ª.

[1] Arist. *Poet.*, VI, VIII, IX, XI.

[2] Si legga il discorso in cui si dimostra come si possano scrivere lodevolmente le commedie e le tragedie in prosa, di Agostino

Queste dottrine facevano sí che i poeti si confermassero sempre piú nella sentenza che quella forma di commedia fosse la sola vera e perfetta. Tutti i poeti comici infatti si mostrano osservantissimi delle stabilite regole drammatiche. Il Cecchi in quasi tutti i prologhi delle sue commedie dichiara che esse *sono osservanti dello stil comico*, cioè composte secondo che vogliono le regole della commedia: e quando per alcun modo se ne allontana, cerca di scusarsi con l'esempio degli antichi. Nel prologo dell'*Ammalata* per es. cosí dice:

> Ed avvertite, se per avventura
> La medicina che udirete a l'ultimo
> Vi paresse non cosa da commedia,
> Che quest'autore ha voluto aver piú
> Rispetto questa volta al luogo, che
> Allo stile, ancorché, se con giudizio
> Discreto sarà il tutto esaminato,
> E' si vedrà che questo non lo cava
> Però del sesto si delle commedie,
> Che Plauto o Terenzio, per non dire
> Null'ora di Aristofane o di Luscio
> Lavinio, possin farli ceffo, o dietro
> Sonarli le predelle; ancor che Plauto
> Fe' nell'*Amfitrïon* certe cosette
> Che s'e' volesse biasimarci punto
> Come non *osservanti del stil comico*,
> E' se li potre' dire: Attendi ad altro.

Nei *Rivali* egli introduce uno spagnuolo il quale *per essere un bravazzone non ha trovato chi gli dia lingua* e perciò nella commedia parla spagnuolo. Il Cecchi se ne scusa con queste parole:

> Né è questo peccato: poiché Plauto
> Fece questo medesimo nel *Penolo*.

Michele, stampato in Venezia nel 1592 e la Dissertazione di Paolo Beni sullo stesso argomento.

E nel prologo del *Martello:*

Cosí non doverrà farvi anco scrupolo
Se udirete forestier che parlino
Fiorentino stietto, ché Terenzio e Plauto
Come sapete bene, anch'esse finsero
Le lor commedie con la scena in Grecia,
E pur con tutto ciò, parlar li fecero
Latino.

In quello delle *Maschere:*

E insomma egli si crede
Di non s'esser portato cosí male
Nel fabbricar queste sue nuove maschere
Che messer Aristotile o Maestro
Orazio, o gli altri che rigano i fogli
E fanno l'A, B, C, i nomi e le polizze
A quei che vanno a lor per imparare
A scriver le commedie, gli abbiano a
Dar pure una palmata col camato
Non che un cavallo colla sferza.

E nell'altro della farsa *Romanesca* citato piú avanti, scusandosi dello avere preso a trattare questo genere di componimenti, dice che se non l'usarono gli antichi l'usano li moderni che vagliono, e se *il padre di coloro che sanno*, cioè Aristotile, non parlò di esso, o *non s' usava al tempo suo* o dovette parlarne in quei libri che si sono perduti.

Il Lasca nel prologo della sua *Strega* ci dà idea delle dottrine poetiche d'allora e dell'autorità di Aristotile sulla commedia. È un dialogo tra il Prologo e l'Argomento: il primo è partigiano di Aristotile e vuole che se ne seguano le regole e ritrae le idee piú comuni fra gli eruditi; l'altro invece che ritrae quelle proprie del Lasca, vi si ribella:

Prologo. Non osserverà ella (la commedia) il decoro, l'arte, i precetti comici?

Argomento. Che so io? ella sarà tutta festevole e lieta.

Prol. Non basta: non sai tu che le commedie sono immagini di verità, esempio di costumi e specchio di vita?

Arg. Tu sei all'antica, e tieni del Fiesolano sconciamente: oggidí non si va piú a veder recitare commedie per imparare a vivere, ma per piacere, per spasso, per diletto e per passar maninconia e per rallegrarsi.

Prol. Si potrebbe anche mandare a chiamare i Zanni?

Arg. Piacerebbero forse anche piú le loro commedie gioiose e liete che non fanno queste nostre savie e severe.

Prol. Il poeta vuole introdurre buoni costumi e pigliare la gravità e lo insegnare per suo soggetto principale, ché cosí richiede l'arte.

Arg. Che arte o non arte, ché ci avete stracco con quest'arte; l'arte vera è il piacere ed il dilettare . . . .

Prol. Dico bene che l'osservanza dei precetti antichi, come insegna Aristotile ed Orazio, sono necessarissimi.

Arg. Ti armeggi, fratello: Aristotile ed Orazio videro i tempi loro, ma i nostri sono d'un altra maniera; abbiamo altri costumi, altra religione, ed altro modo di vivere, e però bisogna fare le commedie in altro modo: in Firenze non si vive come si viveva già in Atene ed in Roma . . . .

Prol. Le persone dotte e discrete accomodano in guisa le loro invenzioni e favole secondo l'arte, che non si può loro apporre.

Arg. Tu l'hai con questa dottrina e con questa arte. Questi tuoi dottori ed artefici fanno un guazzabuglio d'antico e di moderno, di vecchio e di nuovo, a tal che le loro composizioni riescono sempre grette, secche, stitiche e sofistiche, di sorta *che elle non piacciono quasi a persona,* come s'è veduto mille volte per esperienza.

Prol. Sí; di tu: *gli uomini che sanno non la intendono cosí.*

Arg. Tu vorresti che quelle gentildonne che sono venute per ricrearsi e per rallegrarsi, stessero attonite e confuse, udendo una favoluccia pedantesca che tenesse di predica o di sermone, da non far né ridere né piangere.

Prol. Questi valentuomini resterebbero sodisfatti loro, riconoscendo in quella l'arte ed i precetti comici.

Si vede chiaramente dai passi citati che i precetti classici erano sempre dinanzi la mente dei poeti comici che cercavano di conformarvisi; e che i *valen-*

tuomini, quelli che sapevano non apprezzavano, né stimavano una commedia che li violasse. E lo stesso Lasca, che dice la sua commedia non esser fatta né da signori, né in palazzi ducali e signorili, ma da persone private, da una compagnia di giovani onorati ed amatori delle virtú: il quale protesta di voler piacere piú alle gentildonne che sono venute ad ascoltare la sua commedia, che ai dotti; e predica che essendo diversi i modi ed i costumi del suo tempo da quello di Aristotile ed Orazio, bisognava fare la commedia in altro modo, questo stesso Lasca, dico, non si è saputo discostare dalla forma della commedia latina, ed anche egli ha seguito l'esempio di Plauto e di Terenzio, e messo in pratica le regole aristoteliche.

VIII. Da altra parte non è poi vero che la vita italiana di quei tempi fosse molto diversa da quella che ci vien ritratta nella commedia *nuova* greca e nella latina: anzi una delle ragioni che agevolarono la riproduzione di quelle, fu appunto la rassomiglianza della vita italiana d'allora con quella della Grecia dopo Alessandro. S'è visto già come le condizioni civili e politiche di Firenze tra la fine del XV ed in principio del XVI secolo fossero presso a poco come quelle di Atene nel tempo in cui sorse la commedia *nuova;* e lo stesso potrebbe dirsi pel resto d'Italia. Guerre interne e spedizioni lontane, commercio e piraterie, erudizione e lusso, alte virtú e vizî vergognosi, libertà e cortigianeria, tutto vi rivive come in Grecia al tempo di Demetrio Falereo.

L'imitazione, dunque era fatta dai comici del XVI secolo con proposito deliberato: era imitazione posta in opera per sistema, quale principio fondamentale dell'arte; si credeva che cosí dovesse farsi necessariamente; che fosse l'unica via da seguire per riuscire

eccellenti comici. Né quest'opinione si restrinse a quel secolo, ma ha perdurato sempre tra i letterati italiani sino ai nostri giorni, e si è tenacemente opposta al libero svolgimento del pensiero italiano. Nelle Arti poetiche e nelle Retoriche stampate ai nostri giorni si trovano riprodotte le idee che prevalevano nel 500. Nel *Ragionamento* premesso al secondo tomo del Teatro antico italiano, Londra 1789, coll'epigrafe

> **Exemplaria groeca·**
> **Nocturna versate manu, versate diurna,**

si sostiene che l'imitazione *è mezzo efficace a conseguire il bello.* I mezzi, dice l'autore di quel Ragionamento, pei quali risorgono le belle arti sono quei medesimi, secondo l'opinione del chiarissimo La Bruyère, che fanno tornare in vita le lettere e ne promuovono il buon gusto. E dopo aver detto come l'imitazione degli antichi edificî fece risorgere l'architettura, soggiunge: « Convenne similmente che le lettere per divenire di nuovo leggiadre e degne di nome, seguissero le vestigia premute anticamente dai più celebri, e che i letterati *cercassero di riuscire originali imitando. Uno e solo si è il vero bello, e per ciò fortunatissimi furono coloro, che il seppero trovare ed esprimere i primi, perchè è forza che ad essi gli uomini si rivolgano dopo lunghi traviamenti,* se bramano di meritare titolo di saggi e conseguire non manchevole fama. Ed ecco perchè i nostri tragici poeti si diedero in mano ai Greci, che furono nella tragedia chiarissimi, e non contenti di avere imitate le forme della greca Tragedia, amarono poscia trattare gli argomenti stessi, che quelli crederono meritevoli di essere ascoltati dal fino e giudizioso orecchio del popolo ateniese ». Erano queste appunto le teoriche, i

canoni poetici dei comici italiani del 500; e quindi la commedia italiana, malgrado i pregi diversi di cui è adorna, rimase sempre *erudita*, sicché non essendo un fatto spontaneo della vita nazionale, non penetrò giammai nel popolo. Lo stesso difetto, che notammo nella commedia latina, si perpetuò nell'italiana, continuazione ed imitazione di quella, che restò, come ben dice l'Hillebrand, una pianta esotica coltivata con molta cura ed infinita arte nelle stufe della letteratura dotta; e se eccitava al riso la eletta brigata che si raccoglieva negli Orti Oricellari e alla corte del Vaticano, lasciava freddo e muto il popolo, non abbastanza colto nelle lettere latine e greche per ammirare una finezza d'arte non fatta per lui. Ma il popolo, come abbiamo veduto, aveva anche i suoi propri spettacoli: le commedie dell'arte e le sacre rappresentazioni. Ed il Lasca, il quale nel prologo piú sopra riferito, dipinge in certo modo il sentimento del popolo, della classe men colta, contrapposto a quello dei *valentuomini* e *di coloro che sanno*, ci confessa che dilettavano piú le *commedie liete giocose dei Zanni che le savie e severe, le quali non piacevano quasi a persona, come s'era visto mille volte per esperienza.* E nel Canto dei *Zanni* e dei *Magnifichi* lo stesso Lasca dice:

Questi vostri dappochi Commediai
Certe lor filastrocche vi fanno,
Lunghe e piene di guai,
Che rider poco e meno piacer danno,
Tanto che per l'affanno
Non solamente agli uomini ed alle donne
Ma verrebbero a noia alle colonne.

E non solo allora, ma anche piú tardi la commedia erudita trovò poco plauso presso il popolo. Il Ricco-

boni [1] parlando dei comici italiani, che cominciarono a rappresentare alternativamente commedie regolari e commedie dell'arte, chiama quelle *la bonne comédie écrite, mais froide néammoins au goût des spectateurs accoûtumés aux jeux et au masque d'Arlequin, qui plait et qui plaira toujours infiniment.* E narra di piú che egli volle recitare una volta la *Scolastica* dell'Ariosto: ma con esito cosí infelice che al 4° atto bisognò calar la tela: e pure la *Scolastica* è tra le commedie erudite una delle piú originali.

IX. Nelle condizioni esposte poteva mai la commedia sollevarsi in Italia a quell'altezza, a cui giunse in Ispagna ed in Inghilterra? Tra le mani degli eruditi la commedia non può essere né troppo libera né troppo gaia; serba della polvere dei libri, da cui è uscita: non ride abbondantemente, come la musa di Aristofane e del Molière: non segue i capricci dell'immaginazione, ma si contiene, è cauta e conserva sempre qualche cosa della gravità dei pedanti. Gli autori comici italiani hanno sempre in mente Plauto, Terenzio, Aristotile; il loro spirito è stretto dai ricordi delle letture, la erudizione offre sempre immagini, espressioni, idee tolte in prestanza dall'antichità. « La comédie, dice il Du Méril [2] est obligée de prendre son point d'appui dans les réalités du moment; pour trouver suffisamment créance et amuser son public, il lui faut peindre des caractères connus et des moeurs actuelles ». Il teatro deve ritrarre i sentimenti popolari; esso vive del plauso, e non può conseguirlo se non a patto d'essere d'accordo col pubblico, al quale si rivolge. Il pubblico è necessario allo svolgimento del teatro piú che

[1] *Histoire du théatre italien.* Paris 1831, Cap. VI.
[2] Ed. Du Méril *Histoire de la comédie,* Vol. I, pag. 40.

a quello d'ogni altro genere di lettere; ma per pubblico non intendiamo una ristretta classe di persone, come era in Italia, ma il popolo tutto, d'ogni classe, d'ogni età, d'ogni condizione. I teatri, come abbiamo visto, erano in Italia sollazzi gratuiti, offerti o da principi o da private accademie; ed il popolo, il quale o non v'interveniva o non pagava, non poteva pretendere che i poeti ne secondassero il gusto. Altrove per contrario, gli spettacoli non aveano luogo nelle sale dorate dei principi, o nelle ristrette sale di accademie, ma nelle pubbliche piazze o nei grandi cortili di alberghi. Spesso nelle *posade* spagnuole si alzavano trespoli, palchi per i signori, gallerie, o specie di tettoie coperte di tegoli pei borghesi, e tutto il mezzo del cortile o della piazza era lasciato al popolo. Qui convenivano principi colle loro corti, e uomini di guerra e di stato, spiriti colti, nutriti della lettura degli antichi, e poi borghesi della città, mercadanti, operai, soldati, marinai e contadini. Piú che gli applausi d'un piccolo numero di letterati o l'approvazione della corte fu questo pubblico cosí vario e numeroso che inalzò gli scrittori drammatici e infiammò d'entusiasmo fecondo tutta una generazione di giovani drammaturgi. Volgersi alla folla, operare sul suo animo, non temere preoccupazioni ostili o indifferenti né teoriche preconcette, sapere che ogni palpito del cuore sarebbe colto prima che giudicato, che ogni facezia, ogni motto arguto sarebbe ingenuamente ricevuto e ricompensato dal riso irresistibile di mille labbra, è ciò che eccita e che raddoppia il genio del poeta.

Il popolo, tanto in Ispagna quanto in Inghilterra, giudicava da maestro i poeti, dal mezzo di quella piazza o corte d'albergo, dove faceva opposizione ai borghesi seduti nelle loro gallerie, ed ai grandi nei loro palchi.

Questi uomini del popolo, passionati sempre, alle volte turbolenti, talora anche tirannici, erano chiamati nei teatri *mosqueteros*, perché i loro fischi somigliavano ad una scarica di moschetteria. Non ci deve quindi far meraviglia la prefazione, che premise il poeta spagnuolo Alarçon ad una edizione delle sue commedie:

« L'autore al volgo; A te io parlo, bestia feroce, ché alla nobiltà non ne ho bisogno; essa ne sa piú di me. Eccole le mie commedie, trattale come è tuo costume, non secondo giustizia, ma secondo il tuo capriccio. Esse ti guardano con disprezzo e senza timore; hanno già attraversato il pericolo delle tue foreste..... Se ti dispiacciono, io godrò di sapere che sono buone, o altrimenti, del dispiacere di sapere che sono cattive, mi vendicherà la spesa che ti costeranno ».[1]

Ma da questo stesso affettato disprezzo che mostra il poeta spagnuolo pel popolo minuto, pel volgo, si conosce facilmente che egli molto si preoccupava del giudizio di lui; giacché tanto in Ispagna, quanto in Inghilterra il buon esito delle opere drammatiche non dipendeva dall'opinione dei letterati, o dall'approvazione delle classi superiori, ma una commedia o tragedia non poteva mantenersi sulle scene se non coll'andare a genio al popolo.

Ma in Spagna anche ed in Inghilterra si propagarono verso il XVI secolo, per opera specialmente degl'italiani, le idee del Rinascimento. Prima del regno di Elisabetta era stata tradotta e rappresentata in Inghilterra l'*Andria* di Terenzio, ed un'opera intitolata *Jack Juggler* composta sul modello di Plauto, e s'erano fatti anche tentativi per rappresentare alla corte commedie latine moderne, come può giudicarsi da alcuni

[1] Arago, in *Teatro scelto Spagnuolo*, Torino, 1857, vol. I, pag. 14 e segg.

frammenti rimastici senza nome di autore. Sotto Elisabetta poi, la conoscenza dell' antichità si sparse ancor piú; dal 1559 al 1566 comparvero tradotte da diversi scrittori le Tragedie di Seneca, e nel 1566, come già s'è detto in principio di questo lavoro, Gascoigne traduceva e faceva rappresentare i *Suppositi* dell' Ariosto. Sorse allora un gruppo di scrittori seguaci del classicismo, i quali si sforzavano di migliorare, secondo loro, il gusto della nazione inglese, né si contentarono di comporre commedie e tragedie secondo regole fisse, ma esposero le loro dottrine e cercarono di dimostrarne l' eccellenza. Il loro campione fu Filippo Sidney, che scrisse una specie d'arte poetica, intitolata *Difesa della poesia* (1583). [1]

In Ispagna abbiamo visto già come s'imitarono non solo da parecchi gli autori italiani, ma si tradussero ed imitarono anche comici latini. Francesco di Villalobos tradusse e pubblicò nel 1515 l'*Amfitrione* di Plauto; altri letterati scrissero commedie e tragedie sul modello classico. D. Luigi Zapata tradusse e pubblicò l'arte poetica di Orazio, Giov. Perez di Castro quella di Aristotile, Alonzo Lopez, chiamato il Pinciano, diè in luce un'arte poetica, dove erano esposti i precetti dell' arte drammatica secondo Aristotile ed Orazio. Ma tutti gli sforzi di questi autori riuscirono vani; le loro idee e le loro dottrine non poterono mai attecchire, e caddero davanti l'amore costante del popolo per una forma piú libera e larga, e davanti il genio dei poeti, che interpretavano il sentimento popolare. La coltura presso questi popoli non era cosí diffusa come in Italia, e quindi un'opera drammatica

[1] MÉZIÈRES, *Prédécesseurs et contemporains de Shakespeare* pag. 43 e segg.

scritta sul modello degli antichi non poteva trovarvi se non pochissimi ascoltatori.

E in Inghilterra rappresentavansi ancora i *Misteri* a Chester nel 1577, a Coventry nel 1591, a Newcastle nel 1598, cioè dopo che vi erano state le opere di Lyly, Marlowe, Kyd, Greene, e Shakespeare.

Quanto alla Spagna, Lope de Vega lamentava che « quegli che oggi comporrà secondo le regole dell'arte, morrà senza gloria e senza ricompensa: ché il *costume ha più potere che la ragione* su quelli che son privi dei suoi lumi ». Ed altrove si lagna che il *popolo e le donne l'obbligano* ad adottare il mostruoso ed a gettarsi nella barbarie.

Leandro de Moratin, spagnuolo[1] e partigiano delle idee classiche, dopo aver narrato gli sforzi di parecchi scrittori spagnuoli del XVI secolo per riformare il teatro secondo i precetti aristotelici, esclama: « tutto fu inutile: la depravazione della scena spagnuola era inevitabile ». E depravazione egli chiama tutto quello che allontanavasi dalla forma classica. Lamentandosi poi che Lope de Vega col suo grande ingegno avesse trasandato la riforma del teatro spagnuolo, é sprezzato i precetti dell'arte, dice che questi fece tutto ciò per acquistarsi il favore del popolo. « Lope fece, sono sue parole, quello che erasi praticato e che il popolo avea visto ed applaudito per tanti anni. Egli non corruppe il teatro, ma si accinse a scrivere secondo il

[1] D. Leandro Ferdinando de Moratin, d'una nobile famiglia dell'Asturia, nacque a Madrid nel 1760. A Parigi si strinse in amicizia con Goldoni, ebbe molto affetto per l'Italia, abitò molti anni a Bologna e scrisse commedie e drammi.

Vedi il suo discorso sul Teatro spagnuolo, premesso all'edizione del *Teatro scelto spagnuolo*, tradotto dal La Cecilia, Torino, 1857.

gusto che dominava allora; non curò d'insegnare al volgo, né di rettificare le sue idee, ma invece pensò d'adularlo, di rendersi a lui gradito, perché comprasse con grand'ardore le sue composizioni, aspirando per questo mezzo a conseguire colle adulazioni alla vanità di lui, l'aumento della propria fortuna..... Il popolo, dice altrove lo stesso Moratin, non amava il genere delle commedie classiche, e Cervantes, il quale poteva migliorare il teatro col suo ingegno, nol fece perché povero; e la povertà gl'imponeva di prestarsi al corrotto gusto del popolo per ottenere applausi, e scarsa mercede per vivere ».

Ma in Italia invece, uno scrittore per acquistar fama dovea seguire una via del tutto opposta. In Inghilterra e Spagna anche gli scrittori, che seguivano la forma classica, doveano cercare di adattarsi in certo modo al gusto popolare. Ben Jonson, che è il piú classico tra gli scrittori drammatici inglesi, è assai piú originale del piú originale autore italiano. Gli antichi sono, è vero, i suoi maestri, egli è un classico, ma un classico indipendente che non istà punto attaccato alla stretta lettera dei precetti aristotelici, che li interpreta arditamente, che non si restringe allo studio del teatro greco, che tien conto delle opere drammatiche degli altri paesi, e concilia col rispetto che professa per l'antichità, il sentimento delle necessità della scena moderna. Tutte le prescrizioni dell'arte poetica di Orazio non paiono a lui egualmente importanti; egli distingue le questioni di forma, dalle quistioni di principî, e se ammette senza riserva tutto ciò che riguarda la bellezza della composizione, abbandona volentieri ciò che si riferisce alle consuetudini ed alle convenienze particolari del teatro antico. Egli non si crede obbligato di dividere le sue commedie in tanti atti e scene quante ne ha

Terenzio, né di limitarsi al piccolo numero di attori, che Orazio prescriveva di non oltrepassare. Ecco ciò che egli dice nel Prologo della sua commedia *Every man out of his humour :* « Perché dovrebbe egli (l'autore) condannarsi all'imitazione servile degli usi antichi? perché non vi potrebbe aggiungere e toglier nulla, quando la storia della commedia greca è il racconto delle modificazioni che essa ha ricevuto? Con Epicarmo non avea che tre attori, Cratino gliene dette cinque o sei, Aristofane piú ancora, e quantunque con costui sembrasse aver raggiunta la perfezione, quanti cambiamenti non vi hanno ancora introdotti Menandro, Cecilio e Plauto! Gli scrittori dell'antichità consultavano il gusto dei loro tempi, ed accettavano le innovazioni che l'opinione pubblica loro chiedeva. Perché i moderni non possono godere dei medesimi dritti? Sono essi tenuti ad osservare norme, che non legarono alcuno dei loro predecessori? ».[1]

Quanta differenza tra questo prologo e quelli già citati dalle commedie italiane! Jonson non rinunzia all'imitazione degli antichi: ma alle sue reminiscenze classiche aggiunge il risultato delle proprie investigazioni, e le riflessioni che gl'inspira lo spettacolo della società contemporanea. Egli abbraccia nel cerchio delle sue osservazioni tutti i costumi inglesi, da quegli degli artigiani a quelli dei Pari del regno. Se si vuol sapere quali erano tra la fine del XVI secolo ed il principio del XVII, i costumi, i vizî dominanti, le idee favorite, i pregiudizi alla moda delle popolazioni di Londra, bisogna leggere le commedie di Jonson. Vi troveremo ciò che la storia non ci racconta, ciò che vi è di piú passeggiero nella vita dei popoli, gli effimeri

[1] MÉZIÈRES, op. cit. pag. 196.

rumori, le novità d'oggi che si dimenticano domani, la cronaca scandalosa della corte, della città, le mille preoccupazioni d'una grande capitale. Né Jonson si limita a mostrarci la fisonomia esteriore della società inglese, ma penetra sino al cuore di essa, ne tasta le piaghe nascoste, vi applica il ferro, notando ora con fina ironia, ora con la veemenza del satirico, le ridicolezze e i vizî caratteristici di ciascuna classe. Il solo poeta comico italiano che possa paragonarsi al Jonson, è il Machiavelli con la sua *Mandragola.* Ma malgrado ciò, le commedie di Jonson al pari delle commedie italiane del 500, non trovarono giammai favore presso il popolo, giacché le une e le altre hanno lo stesso peccato d'origine. La scuola classica rimase in Inghilterra ed in Ispagna sempre poco numerosa e poco rinomata, ed ora appena se ne rammenta qualche nome d'autore o titolo d'opera.

Il teatro originale inglese e spagnuolo si svolse invece liberamente al di fuori d'ogni influsso straniero, per la ispirazione d'alcuni uomini di genio, ed attinse la sua forza alla sorgente vivificante ed inesauribile dell'affezione popolare. Esso restò in comunicazione col vero pubblico, il cui giudizio non era turbato né dalla moda, né da alcun sistema letterario: ed a questo deve la sua gloria e la sua grandezza.

PARTE TERZA

I. Dopo aver detto come e perché prevalesse l'imitazione latina nella commedia italiana, ci resta ora a determinare in che propriamente essa consistesse, e quali ne fossero gli effetti. La principale somiglianza sta soprattutto nella forma, la quale è perfettamente la stessa presso tutti i comici italiani, ed è quella della commedia greca *nuova*, cioè di Filemone o Menandro, quale venne riprodotta da Plauto e da Terenzio.

Il carattere particolare di questa commedia è la dipintura della vita privata, e lo studio dell'anima umana in se stessa e nelle forme, in cui ci si mostra piú a nudo. La commedia greca *antica*, come ben dice il Guizot, avea per iscopo il dipingere la vita pubblica: la *media*, la vita in pubblico; la *nuova* invece si restringe a rappresentare la vita privata, e rimane sempre nella cerchia dei fatti domestici. Perciò gli affari pubblici vi sono appena qualche volta sfiorati, né mai sono lo scopo principale della commedia. La stessa è la forma della commedia italiana del XVI secolo detta *erudita* o *sostenuta:* essa però, sebbene si ristringa, come la commedia latina, puramente ai fatti domestici, pure non è cosí lontana dalle allusioni ad avvenimenti pubblici ed a circostanze di tempo e di luogo. Sotto

questo rispetto, gli scrittori comici italiani sono assai piú liberi dei latini. La maggior parte di essi teneva seggio non volgare nella società del tempo e nelle corti; e se anche erano semplici letterati, questo titolo era abbastanza onorevole, da permettere loro certa franchezza di linguaggio; laddove i comici latini erano o schiavi o liberti, e la sorte toccata al povero Nevio era per essi esempio abbastanza persuasivo. S'aggiungeva poi la ripugnanza, che avevano i Romani al veder messi sulla scena i loro costumi, le loro usanze, le loro leggi, con che credevano si venisse a scemar la maestà del nome romano.[1] Perciò lo stabilire la scena della commedia non già in Roma ma in Grecia, non era capriccio dei comici latini, ma necessità. Al pubblico romano facea d'uopo vedere la vita greca e la greca depravazione, e sarebbe stato lapidato il poeta che si fosse permesso di porre sulla scena un patrizio o una matrona romana. E quando nelle commedie si allude ad usanze e costumi romani si fa sempre velatamente, e come se si trattasse della Grecia. È impossibile quindi potere stabilire la data di una commedia latina dalla sola lettura, non trovandovisi in generale alcun accenno ad avvenimenti e a circostanze di tempo. In tutte le commedie di Plauto non si rinviene se non un solo passo, in cui pare ch'egli voglia alludere alle vittorie dei Romani sui Cartaginesi.

Nelle commedie italiane invece la cosa è ben diversa; la scena è posta apertamente in Italia, i costumi posti sulle scene sono del tutto italiani, e vi si parla liberamente di principi e rettori senza circospezione e timidezza. I richiami ai principali avvenimenti pubblici d'Italia, come la discesa di Carlo VIII,

[1] Becker *De comicis romanis*, pag. 85.

il sacco di Roma, la presa di Otranto fatta dai Turchi, la lega di Cambrai, la cacciata di Ludovico il Moro ec. vi si incontrano assai frequentemente, e servono quasi a dare una data istorica al quadro dei costumi, che la commedia pone sotto gli occhi. E sebbene non possa dirsi commedia nazionale, pure essa ci rappresenta fedelmente lo stato morale d'Italia in quel tempo; non ce lo rappresenta, è vero, pei caratteri che pone sulle scene, ma quasi per incidente, nei dialoghi dei personaggi, nei monologhi specialmente, ed in talune frasi sparse qua e là. Se dovere del teatro fosse come dice Amleto: *to show..... the very age and body of the time, his forme and pressure*, certamente nessuno vi adempirebbe meglio che la commedia italiana del XVI secolo. Essa è per lo storico sorgente inesauribile di notizie, vivo quadro dei costumi e della vita famigliare degl'Italiani di quel tempo.

L'epoca che ci dipinge la commedia italiana, è quella che il Balbo chiama « un elegantissimo baccanale di coltura, un rimescolío di scelleratezze, di patimenti, di sollazzi, per cui l'intiera Italia del 500 si potrebbe paragonare alla lieta brigata novellante ed amoreggiante in mezzo alla peste, se non che qui, oltre alla peste, eran pure le ripetute invasioni straniere, le guerre, i saccheggi, gli omicidi, le perfidie, le pugnalate, i veleni; ed oltre ai canti ed alle novelle ogni genere di scritture, di stampe, pitture, sculture ed architetture, ogni infamia, ogni eleganza, ogni contrasto ». Ma la commedia italiana restringendosi alla vita privata altro non ci dipinge che i *dolci ozî*, *i dolci vizî*, *il dolcissimo amoreggiare* e *donneggiare* degl'Italiani, mentre l'Italia corsa da ogni parte da eserciti stranieri, era per perdere fin quella larva d'indipendenza e di libertà, di cui fin allora avea goduto. Nelle com-

medie del 500 potremo vedere in che stato erano ridotti la famiglia, il sentimento religioso, la virtú, l'onore in un popolo vivace e per natura operoso, costretto ad una forzata inoperosità, tenuto lontano da ogni negozio pubblico e nazionale, sorvegliato da un geloso potere, che perseguitava la libera scienza e favoriva con tutti i mezzi il lusso e la mollezza; vedremo il sentimento morale quasi interamente perduto, e la corruzione infiltrata in tutte le classi della società, nelle famiglie negli uffici pubblici, nella chiesa. L'amore della patria, il sentimento religioso, l'onore delle famiglie sembrano quasi spenti per gl'Italiani di quel tempo; unico loro pensiero era il godere, giustificando pur troppo quel tristo proverbio italiano, che in allora si ripeteva: *né di tempo, né di signoria, non ti dar malinconia.* Sicché non ci deve punto far meraviglia l'immoralità della commedia, perché vi sono riflessi come in ispecchio fedele i costumi dell'Italia, ed essendo questi corrotti ed immorali, tale dovea essere per necessità la commedia che li rappresentava; anzi le commedie piú originali e migliori sotto l'aspetto letterario sono le piú immorali, appunto perché piú fedelmente ci rappresentano i costumi contemporanei. Dove è meno lodevole il costume, ivi è piú vivo l'intreccio, piú spiccati i caratteri, piú naturale il dialogo. Perciò le commedie originali italiane, quale la *Mandragola,* il *Negromante*, la *Scolastica* dell'Ariosto, l'*Assiuolo* del Cecchi non hanno valore solamente d'arte, ma principalmente di storia.

II. Ciò che distingue anche la commedia italiana dalla latina è la sua tendenza alla satira; che è pure uno dei caratteri speciali del popolo italiano. La satira era allora la sola arma che restava agl'Italiani contro i loro oppressori, e se ne servivano come meglio pote-

vano. L'autore, la cui satira è piú frizzante e piú caustica, è l'Aretino, che da se stesso chiamavasi *uomo libero per divina grazia, flagello dei principi;* ma la sua è satira licenziosa, maligna, senza scopo né effetto morale. Non è quella dell'uomo virtuoso che si scaglia indignato contro i vizi ed i viziosi, ma quella d'un uomo corrotto, che vende la sua penna al maggior offerente, che loda e biasima secondo i doni che riceve. « Io trionfo, esclama egli per bocca d'uno dei personaggi delle sue commedie,[1] a cantare la poltroneria dei signori, ed allora tacerò, che due di loro imiteranno la bontà e la liberalità del re di Francia».

Non può però non recarci meraviglia l'audacia con cui egli nei Prologhi e nelle scene delle sue commedie, copre di biasimo e di ridicolo principi viventi, letterati esimî, città, governi, ordini civili e religiosi, e ciò non copertamente, ma designandoli per nome.

Contro le genti di Chiesa specialmente la commedia del 500 si può dire che godesse d'illimitata libertà, giacché i preti lasciavano pur ridere e burlarsi di loro, anzi erano essi stessi i primi a ridere, purché la satira si limitasse alle cose esteriori e non alla sostanza, e non si toccassero i loro privilegi. Ed infatti mentre si lasciava libero campo alla vena satirica dei comici e novellieri, si perseguitava Campanella, si processava Galileo, si bruciava Giordano Bruno, i quali anziché ridere dei costumi guasti della Chiesa aveano cercato di rinnovare l'intelletto umano, e riformare le idee fondamentali della religione e della scienza. E questo stesso ridere e burlarsi delle cose religiose che si fa nelle commedie italiane, ci prova l'indifferenza e la mancanza d' ogni sentimento religioso. Invero

[1] *Cortigiana*, Sc. VII, Att. 3.

quelle stesse quistioni religiose, che in Germania aveano fatto sollevare intere popolazioni e prodotta la riforma, in Italia non erano se non materia di riso e di motteggio. In Francia non era punto permesso in quel tempo di burlarsi nelle commedie di cose spettanti alla religione. Il Larivey imitando o meglio copiando nei suoi *Esprits* l'*Aridosio* di Lorenzino dei Medici, dovette cambiare il carattere del prete *Ser Jacomo* in un *Maitre Josse*, mago, un malvagio qualunque, che s'arma d'una bacchetta e d'un libretto da negromante per scongiurare gli spiriti; e cosí quello che nella commedia italiana è satira contro i preti, nella commedia francese è diventato ridicola mascherata. Gl'italiani sono stati sempre un popolo d'increduli; e se essi rimasero fedeli al cattolicismo, non fu per convincimento religioso, ma per indifferenza, giacché ad essi importava tanto poco di Roma quanto di Wittemberga. Il popolo italiano, osserva il Macaulay[1] avea tanto a lungo e tanto da vicino osservato l'organismo della Chiesa, coi suoi santi, i suoi miracoli, le sue alte pretensioni ed il suo splendido cerimoniale, da non poter restarne ingannato. Esso stava dietro le scene, che gli altri popoli guardavano da lontano, con occhio e con tema fanciullesca; osservava tutto il congegno delle macchine, sapeva come si fabbricava il fulmine, vedeva le faccie ed udiva le voci naturali degli attori. Le altre nazioni lontane consideravano il Papa come il vicario di Cristo, come l'oracolo dell'Onnisciente, dalle cui sentenze nelle quistioni tra' teologi, come tra're, nessuno poteva appellare; laddove gl'italiani conoscevano tutte le follie della sua gioventú, e le disoneste arti con cui era giunto al potere, e sapevano

[1] *Saggio critico sul Machiavelli.*

come bene spesso adoperava le chiavi della Chiesa a sciogliersi dai piú sacri impegni, ad arricchire le sue cortigiane ed i suoi nipoti. Perciò fin dal quattrocento noi vediamo nei letterati italiani questo scetticismo per le cose religiose. Ser Ciappelletto della 1ª novella del Boccaccio, il quale capitato in Francia e venuto in punto di morte, impastocchia una confessione, inganna un frate, che lo crede santo e per tale lo fa ritenere da tutto il popolo, dà saggio della incredulità prevalsa da lungo tempo in Italia. Da tutti i novellieri ci vengon poi descritti la lorda vita dei frati, i miracoli che danno ad intendere, le reliquie di cui fanno mercato, gl'inganni onde prendono le donne semplici; e gli stessi fatti noi ritroviamo nella commedia.

Il Cecchi chiama i preti e frati *aiutamariti*[1] e nella *Dote* parla di frati, che sono usi con un *Dio ve lo meriti* a fuggire la fatica ed i disagi per l'amore di Dio, e far le guancie grasse alle spese dei balocchi, che credono loro.[2] Dalla *Clizia* poi, dalla *Mandragola*, dalla *Commedia in prosa* del Machiavelli ci si fa nota quale autorità si pigliavano i frati e preti negli affari piú interni e segreti della famiglia e come essi la corrompessero, tenendo mano ad adulterî e spesso essendone essi attori. Dall'*Aridosio* di Lorenzino dei Medici, dal *Sacrificio degl'Intronati*, e dalla *Mandragola* possiam vedere che cosa fossero i monasteri, come vi fossero educate le fanciulle: ed il Piccolomini

[1] « I preti ed i frati che già tôr moglie potevano, dice egli negl'*Incantesimi*, essendosi botati di fuggire i disagi per l'amor di Dio, fecero per legge di non ne tôrre piú se non delle tolte; e cosí non *piú mariti ma aiutamariti* diventarono ». Att. II, sc. 2.ª

[2] Att. III, sc. 2ª, e nell'Att. IV, sc. 7ª: « Chi è questo che scrive di figliuolo al mio figliuolo? sarà un frate, ché ogni cosa s'approprian, come loro ».

poi nel suo *Alessandro* ci narra le tresche che avvenivano nei conventi tra frati e monache. Nicoletta, fantesca, racconta alla sua padrona quel che ha veduto nel convento:

Nic. Era dietro un altare, che diceva la mia corona ed ho veduto da una fessura cosa da rider per duecento anni, ah! ah! ah! queste monache son gran cagne.

Lamp. Cosa hai veduto cosí da ridere?

Nic. Era un frate nella Sagrestia, che ruzzava a certe grate con una monaca, e volendosi baciar qualche volta bisognava che per li buchi della grata fregasser certi grugni innanzi, ch'era il piú bel veder del mondo, ed una volta fra l'altre essendo còlti all'improvviso dalla badessa, fece bocca da ridere e s'andò con Dio. [1]

Nella stessa commedia poi una mezzana narra come le era venuto alle mani un canonico di quei di Pisa, molto ricco, il quale, essendosi innamorato della moglie di un tal Tafanella, ha ricercato lei, che gli faccia avere questa sua innamorata, promettendole di darle quanto ricava dall'abbazia, dalla pieve, dalla prebenda e di ciò che egli ha.

Nella *Mandragola* si parla anche di *uno di quei fratacchioni, che cominciò andar attorno* alla Lucrezia, quando ella andava in chiesa, *in modo che la non vi volse piú tornare.*

Quali fossero i costumi della corte romana ripiena di ogni mollezza ed avarizia, e che a poco a poco infestava tutta la vita civile, ben si potrà vedere dalle commedie dell'Aretino. E l'Aretino li conosceva a fondo, essendo vissuto molti anni nella corte di Roma.

La commedia intitolata la *Cortigiana* non è altro che una satira contro la corte romana. Un messer Maco,

[1] L'*Alessandro* del Piccolomini Att. II, sc. 4.ª

sciocco sanese, va a Roma per diventar cortigiano e quindi cardinale; s'abbatte in un furbo, a nome messer Andrea, che, conosciuto l'umor della bestia, vuole prendersi un po' di spasso alle sue spalle; e gli dà ad intendere di esser maestro di cortigianeria e di avere la forma per fare i cortigiani ed i cardinali. Ecco una delle lezioni che egli dà a questo M. Maco.

M. Andrea. La principal cosa il cortigiano vuol sapere bestemmiare, vuol esser giocatore, invidioso, puttaniere, eretico, maldicente, ignorante, asino, vuol saper frappare, far la ninfa, et essere agente e paziente....

M. Maco. Come si diventa eretico?

M. A. Quando alcuno vi dice che in Corte sia bontà, discrezione, amore e coscienza, dite: nol credo.... Chi volesse credere sia peccato la Quaresima, dite: io me ne faccio beffe.... Insomma a chi vi dice bene della Corte, dite: tu sei un bugiardo.

M. M. Come si fa la ninfa?

M. A. Questo ve lo insegnerà ogni cortigianuzzo furfantino, che sta da un vespro all'altro, come un perdono a farsi nettare una cappa ed un saio d'accotonato, e consuma l'ora in su gli specchi, in farsi i ricci, et ungersi la testa antica, e col parlar toscano, e col Petrarchino in mano, e con un *sí a fe*, con un *giuro a Dio*, e con un *bascio la mano* gli pare essere il *totum continens.*[1]

« Giurate, dice poi in altro luogo M. Andrea a M. Maco, quando sarete fatto cortigiano e cardinale di farmi carezze; perché non è sí tosto uno intrato in corte, che muta verso, e di dotto, savio e buono, diventa ignorante, pazzo e tristo ».

Nella stessa commedia (atto III, scena 6ª) un'Alvigia ruffiana, dice *che ormai vuol darsi all'anima, perché in effetti può dire: mondo, vatti con Dio, tante vogliuzze ci si è cavata.* E qui comincia a raccontare tutte le sue prodezze di gioventú, quando signori, mon-

[1] Att. I, sc. 22.ª

signori ed ambasciadori a iosa correvano a lei, e ricordando queste cose le vien da ridere. « Mi rido, dice ella, perché feci trarre fino la mitera ad un vescovo e la mettevo in testa ad una mia fantesca, burlandomi del pover uomo ».

Come le ipocrite arti pretesche fossero giunte a pervertire ogni senso di bene o di male si puó vedere dalla scena 7ª, atto II. Questa medesima Alvigia piange la morte di una fattucchiera, sua maestra, abbruciata su un rogo e ne conta tutte le prodezze, descrive tutti gli utensili del mestiere, e la loda poi di *avere avuta buona coscienza, perché la vigilia delle Pentecoste non mangiava carne,* la vigilia di Natale digiunava in pane ed in vino, e la quaresima poi, da qualche uovo fresco in fuori, si portava da *romita.* Erano cose poi di poco momento se per cagione della comare avesse dato un *pochettino di veleno al compare*, o avesse fatto gettare, *come s'usa*, una puttina nel fiume, cui partorí una madonna sua amica ecc. Questi erano piccoli nèi cancellati dalle sue devote opere.

Un dialogo assai curioso tra questa Alvigia ed un frate guardiano d'Araceli, mostrerà piú chiaramente il mio asserto. È la scena 11ª dell'atto III, imitata però in parte dalla scena 3ª atto III della *Mandragola*, ove frà Timoteo è in colloquio con una donna. Il guardiano d'Araceli è innanzi l'uscio della chiesa, e si mostra tutto assorto in orazioni, borbottando parole latine.

Alvigia. Sempre sete fitto nelle orazioni.

Guardiano. Io non ne fo però troppo guasto, perché io non sono di questi frettolosi circa l'andare in Paradiso, che se non ci andrò oggi, ci andrò domani; egli è pur sí grande che ci capiremo tutti, Dio grazia.

Alv. Io lo credo, pure mi fa pensare che no, tanta gente vi è ita e vi vuol ire, e mi pare starvici a crepacuore quando si fa

la passione al Culisseo, e non vi va però la gente di tutto il mondo.

Guard. Non ti maravigliar di tal cosa. Perché le anime sono come le bugie (per modo di dire, avvertisci), non occupano luogo.

Alv. Non intendo.

Guard. Exempli gratia. Tu sarai in un camerino picciolo, e serrata ben dentro dirai che lo Alifante fece testamento innanzi a la morte; non è questa una menzogna scomunicata?

Alv. Padre, sí.

Guard. Tamen il camerino non è impacciato niente per conto suo, né per mille che ce ne dicessi appresso, e cosí le anime del paradiso non occupano luogo, sí come etiam le bugie non ingombrano punto. Et in somma in paradiso capirebbono due mondi.

Alv. È pur una bella cosa saper della scrittura. Or bene io, padre mio spirituale, vorrei intendere dalla paternità vostra due cose: una se la mia maestra debba ire in luogo di salvazione, l'altra se il Turco viene o no.

Guard. Quanto alla prima, la tua maestra starà 25 giorni in Purgatorio o circum circa, e poi andrà per cinque o sei dí nel limbo, e poi dextram patris, coeli coelorum.

Alv. Egli s'è detto pur di no, e ch'ella è perduta.

Guard. Nol saprei io?

Alv. Lingue serpentine.

Guard. Quanto all'avvenimento del Turco non è vero niente e quando egli pur venisse che importa a te?

Alv. Che importa a me ah!? quello impalare non mi va per la fantasia in niun modo; impalare le povere donnicciuole! vi par forse ciancia, e mi dispero che par che questi vostri preti abbino caro d'essere impalati.

Guard. A che te ne avvedi tu?

Alv. Al non far provvisione al mondo, quando si dice: eccolo, eccolo.

Guard. Chiacchere, fanfaluche. Or vatti con Dio. Adesso, adesso vado a montare in poste per conto d'un trattato che io ordino a Verrucchio, acciocché sia tagliata a pezzi la parte del conte Gian Maria Giudeo musico, e per una confessione che io ho rivelata, gli farò rubellare la scorticata. Sta in pace.

Alvigia sola. Dio v'accompagni. In fine questi frati tengono le mani in ogni pasta, e forse che non paiono santi nel collo torto? ma chi non gli crederebbe nelli piedi logori da zoccoli, e nella corda che tengono cinta, e chi non daria fede alle loro pa-

roline? Ma si vuole aver della virtú, chi si vuol salvare, come la mia maestra, e quando io ci penso bene, ho piú caro ch'ella sia arsa, che no. Perché mi sarà buona mezzana di là come mi è stata di qua.

Né questa satira contro preti e frati troviamo solo nell'Aretino, ma anche negli altri autori comici, sebbene in piú parca misura.

Non risparmia l'Ariosto i Pontefici e la corte romana, della cui immoralità e corruzione parla in parecchi luoghi delle sue commedie.

Contro le indulgenze, allora bandite da Leone X, e che tanto rumore suscitarono in Germania, troviamo nel Prologo del *Negromante* le seguenti parole:

> **Né vi crediate già che la necessiti**
> **A venir (*in Roma*), che si voglia d'omicidii**
> **Di voti o di tai cose far assolvere,**
> **Perché non n'ha bisogno, e quando avuto lo**
> **Avesse, aría sperato che 'l Pontefice**
> **Liberal, le avrebbe l'indulgenzia**
> **Fatta mandar fino a casa, plenaria,**
> **E se pur non in dono, per un prezzo**
> **Che piú costan qui il maggio le carciofole.**

Pare quasi incredibile questa pungente ironia, mescolata con le lodi che poco appresso si danno al medesimo Leone: tanto piú se si consideri che queste parole sono in un prologo scritto per una rappresentazione da farsi in Roma, e che la commedia stessa era stata scritta per commissione di Leone X ed a lui inviata, come rilevasi da una lettera dell'autore diretta al Pontefice in data dei 16 Gennaio 1520.

Ma questa satira contro preti e frati non si limita soltanto a frasi e a motti contro di loro, ché noi li vediamo spesso sulle scene coi loro stessi abiti, tener mano ai giovani contro i padri, ed aiutarli nei loro imbrogli.

Nell'*Aridosio* di Lorenzino dei Medici, il giovane Tiberio, profittando dell'assenza del padre, se ne sta in casa insieme con altri amici a far baldoria ed a trastullarsi con la sua amante, ma il ritorno improvviso di Aridosio viene a disturbare la festa. Il servo Lucido trova ben presto il rimedio; per impedire che Aridosio entri in casa e colga il figliuolo in sul fatto, gli dà a credere che la casa sia piena di spiriti e che per cacciarneli non vi abbia altro mezzo che *menar preti, frati e reliquie, e far comandar loro che se ne vadano.* Lucido stesso s'incarica di trovare un prete, che, secondo lui, è il *miglior cacciadiavoli che sia in Toscana*; ed infatti, andatosene da un tal ser Giacomo prete, lo induce per mezzo di denari a far quanto egli vuole. « Infine, dice il servo Lucido, [1] i denari fanno ogni cosa; quand' io ebbi contato al prete, ciò che io voleva da lui, subito si cominciò a fare scrupolo, dicendo che questo era un uccellare la religione, e poi quando io li promisi due scudi, ei rimutò la cosa, con dire, che se io lo faceva a fin di bene e per rimettere d'accordo il padre ed il figliuolo, che farebbe ogni cosa » Da ultimo, in una scena assai comica, Lorenzino ci mette davanti agli occhi tutte le ridicole cerimonie miste di sacro e di profano, con cui questo ser Giacomo dà a credere al povero Aridosio di avere esorcizzato gli spiriti.

Una parte simile a questa fa un altro frate nel *Marito* del Dolce, ma qui il fatto è anche piú immorale, giacché si tratta di tener mano ad un adulterio, e far credere ad un marito imbecille che colui che si è giaciuto con la moglie e che l'ha resa gravida, non sia un uomo, ma uno spirito folletto. Questo

[1] Atto III, scena 1.

frate Girolamo, come ci vien dipinto dal Dolce, è *reputato il frate piú santo e piú pratico nella scrittura che sia in Padova, ma è il piú ghiotto uomo del mondo, ed ha alle mani tutte le astuzie che può avere un frate dotto e pratico delle cose mondane.* Per denaro egli è capace di ogni mala opera. Quando il portinaio gli annunzia, che v' ha chi domanda di lui e dice di venire per suo utile, alla parola *utile* si muove tosto. Con mille rigiri e sofismi egli imbroglia Muzio, l'imbecille marito, e l'induce a credere quanto egli afferma, citando in sussidio delle sue parole e Lattanzio, e Scoto, ed il Maestro delle sentenze, e tutti i teologi. E dopo avergli detto come egli ha tal virtú, e cotante reliquie addosso da cacciare dalla casa di lui una legione di diavoli, soggiunge:

> Ben saria utile
> Che prima alcun buon voto a S. Antonio
> Facesti *ex corde* di qualche limosina
> Al monaster, che sai ch' è molto povero;
> E poi tien certo, ch' *in virtute Domini*,
> Starà lontano ogni maligno spirito.
> Pon mente soprattutto, che votandoti
> Al nostro santo, passato il pericolo
> Non rimanessi poi d'adempier l' opera,
> Perché dice il Signor: Vovete et reddite —
> . . . . Dimani aspettoti
> A la confessïon; perché ad estinguere
> Gl' insulti, figlïuol caro, del diavolo,
> Medicina non v' è piú salutifera.

Anche il Dolce ci descrive poi minutamente tutte le cerimonie dell' esorcismo, e quando Muzio entra nella casa, sgomberata da ogni spirito folletto per le arti del santo frate, costui cosí gli dice:

> Ecco che trovi il vero: l' imprincipio
> Dirai col De-Profundi, e piú non temere

Se piovesser dal ciel mille luciferi,
Ma haggi ne la mente Fra Girolamo.
E. Muzio. Padre, prendete questo per limosina,
Fra Gir. Figlio, Dio è caritate; e quelli ch' abitano
In carità, sempre il Signor compagnali,
Alla confession t' aspetto e intendere
Vorrò il tuo voto.

E da ultimo cosí si licenzia da lui:

Vi lascio nella pace, o fida coppia,
Congiunta con un santo sposalizio.

Dopo tutto quello che è avvenuto in casa, ognun vede quanta ironia ci sia in queste parole del frate.

Nella *Scolastica* dell'Ariosto troviamo in sulla scena un altro frate. Bartolo ha sulla coscienza un peccato di gioventú, e vuole andare a Roma per averne l'assoluzione dal Papa; ma un frate predicatore ne lo dissuade, dicendogli di poter egli assolverlo quanto il Pontefice:

Voi potete veder la bolla, e leggere
Le facultadi mie, che sono amplissime;
E come, senza che pigliate, Bartolo,
Questo pellegrinaggio, io posso assolvere
E commutar gli voti; e maravigliomi
Che essendo, com' io son, vostro amicissimo,
Non m' abbiate richiesto; perché dandomi
Quel solamente che potreste spendere
Voi col famiglio nel vïaggio, assolvere
Vi posso, e farvi schifar un grandissimo
Disconcio, all' età vostra incomportabile:
Oltra diversi infiniti pericoli
Che pônno a chi va per cammino, occorrere.

Bartolo allora per la fiducia che ha nella *carità di lui, per l'odore ottimo ch' esce dei santi suoi costumi e del vivere suo tutto esemplare*, non esita a raccontargli il tutto, avvertendolo però che

Altro non è che 'l sappia, eccettüandone
Solo il nostro piovan, che la quaresima
Mi confessa: ma non mi sa decidere
Questo caso, ché, come voi, teologo
Non è; sa un poco di ragion canonica.

Dopo avergli dunque detto di che si tratta, gli parla nuovamente del pellegrinaggio che vuol fare a Roma. Ed il frate:

Questa fatica volentier, potendola
Schifar, voi schifareste?
Bart. Chi ne dubita?
Frat. Ben si potrà commutare in qualche opera
Pia. *Non si trova al mondo sí fort' obbligo*
Che non si possa sciôr con l' elemosine. [1]

Qual grave satira contro la Chiesa romana è racchiusa in queste poche parole; e come è dipinto al vivo il carattere del frate con questi pochi tratti! [2]

Nel *Vecchio Amoroso* del Giannotti un frate priore di S. Niccolò aiuta i giovani nelle loro avventure amorose, e nella cella di lui vanno questi a travestirsi: però questo priore è un tipo diverso da quello che generalmente ci vien rappresentato nelle altre commedie, giacché non è né un ipocrita né un dissoluto, ma è il *piú gentile ed il migliore compagno d' Italia, ed altro non ha di male se non l' essere frate;* egli stesso però conosce che non è buona professione la sua, e volentieri butterebbe via quei panni.

[1] Atto III, sc. 6.

[2] Nella *Cassaria* poi volendo dire che non si curerebbe affatto d' una cosa, usa questa espressione:

. . . . . n' avrei quella medesima
Cura ch' hanno li vescovi delle anime
Che fur da Cristo lor date in custodia.

Non sempre però i preti ed i frati si contentavano di far da ausiliari nelle faccende amorose, ma spesso operavan per conto proprio, come nella *Commedia in prosa* del Machiavelli, la quale è diretta tutta contro l'impostura e la lascivia fratesca. Un messer Amerigo, vecchio senza cervello e dissoluto, marito della bella e gioviale Caterina, è innamorato della comare: accorgesene la moglie e se ne affligge e si dispera, ma la serva Margarita la consola, consigliandola a rendere pan per focaccia, ed a fare quello che tutte le altre fanno, ed *operare in modo, ora che è fresca, giovane e bella, che poi non abbia alla fine a dolersi di sé stessa, e che la carne non abbia a rimproverare allo spirito;* anzi, a questo proposito, le fa noto che ci è un giovane il quale è malconcio dei fatti di lei. La Caterina non vuol saperne; tanto piú quando conosce che questo giovane non è altro che frate Alberigo, perché *ha timore di perdere la devozione*, e poi perché non può soffrire *quel certo odore di selvaggiume*, che questi frati hanno. La serva però le dimostra il vantaggio che v' è ad impacciarsi con frati, anziché con altri, e come non si trovi *generazione piú abile dei frati ai servigi delle donne*, il che ella sa per propria esperienza. Madonna Caterina si arrende alle ragioni di lei, e promette che se il frate vorrà aiutarla a levare il marito dall'amore della comare, egli potrà disporre di lei secondo la volontà sua. Il frate, avvisato dalla serva, si presenta a madonna Caterina:

Fr. Alberigo. O madonna Caterina, io ho inteso e duolmi molto della sciagura vostra.

Caterina. Naffe! questo mondo è pien d'inganni.

Fr. Alb. Pure in cosí fatte cose bisogna aver pazienza e ricorrere al Signore, e dipoi avere animo soprattutto a fuggir sempre il male e seguitare il bene.

Combinano adunque il modo di cogliere il marito infedele in flagrante delitto, ma il frate astuto trova anche il modo di farsi pagare anticipatamente l'opera sua. La qual cosa è descritta dalla serva con tali particolari e tanto al naturale che noi non possiamo qui riferire l'intera scena:[1] tutto adunque riesce secondo il desiderio: il marito convinto d'infedeltà, minacciato d'essere denunziato a tutti i parenti, riacquista la grazia della moglie per l'intervento di frate Alberigo, che diventa per tal modo l'amico piú caro dei due coniugi, ed il loro confessore.

F. Alb. Ah! Ah! voi dovreste, Amerigo, da qui innanzi lasciare andare queste ciance e baie da giovani, mal convenevoli all'età vostra . . . . Sappiate, Amerigo, che il peccare è cosa umana, lo emendarsi è cosa angelica, ma il perseverare è ben diabolica. E perché vivendo in questo modo, sempre starete in peccato mortale, voglio che voi siate contento, prima per l'amor di Dio e poi di me, e per l'utile ancora e per l'onor vostro, lasciar questa pratica ed attendere alla donna vostra, che in verità è onesta e dabbene, e vi ama sopra ogni altra cosa e tienvi caro.

Cat. Lo sa Dio l'amor ch' io gli porto, ingrataccio! e come io gli osservi la fede.

Fr. Alb. . . . . Certamente, Amerigo, che voi potete vantarvi d'aver la piú saggia e casta giovane, non vo' dir di Fiorenza, ma di tutto il mondo.

Amerigo. Io ne ringrazio Dio.

Quando poi la pace fra marito e moglie è conchiusa, Amerigo ne ringrazia il frate:

Am. Benedetto siate voi mille volte, che se non era la santità vostra, io era a mal partito.

Cat. Ed io, uh! uh! Signore, che Dio ve lo meriti.

Am. E da qui innanzi, poi che io ho visto in voi tanta dottrina e bontà, voglio che, come d'Alfonso, ancora siate nostro famiIiare.

[1] Atto III, scena 1.

Cat. Ad ogni modo.

Am. E voglio che siate anche mio confessore.

Cat. Ed io ancora vo' confessarmi da lui.

Am. Voi non rispondete? Che vi par delle parole nostre?

F. Alb. Benissimo. Sono sempre apparecchiato, per l'amore del Signore prima, e poi per l'obbligo mio, di fare tutte quelle cose che sieno la salute delle anime vostre.

Cat. Dio vel meriti per noi. Venitene oggimai voi, ch'egli è passato l'otta del desinare.

Am. Guarda, come tu l'aresti invitato a ber con esso noi!

Cat. Gli è tanto tardi che io mi penso, che, massime i frati, abbiano desinato. Pure se voi non avete mangiato, padre, degnate far colazione con esso noi.

F. Alb. Io ho avuto certe faccende particolari questa mattina fuori del convento, talché sono ancor digiuno.

Am. E però venitene.

Cat. Voi non potete capitare in luogo dove siate meglio veduto.

F. Alb. Io non potrei, né potendo, saprei mai disdirvi, poi che sí cortesemente mi pregate. Andiamne.

Am. Seguitatemi, in buon' ora.

Cat. Ringraziato sia Dio.

F. Alb. E la sua Madre ancora. Se voi volete, spettatori, badar tanto che noi riuscissimo fuori, troppo stareste a disagio, perciocché dopo alla colazione ho disegnato far loro una predichetta, mostrando loro per ragioni, per esempi, per autorità e per miracoli, come non sia cosa piú necessaria alla salute delle anime quanto la carità; confermando con Pagolo Apostolo, che chi non ha carità non ha nulla. Pertanto, se far vorrete a senno mio, ve ne andrete con la pace del Signore. Valete.

Ma per quanto possa sembrar violenta questa satira contro i frati, è nulla in paragone di quella che si trova nella *Mandragola.* [1] Nelle altre commedie si erano assaliti gli uomini, non già l'istituzione: ed in

[1] Non starò qui a riferire il soggetto della commedia, giacché non credo che vi sia persona fornita di qualche poco di cultura letteraria, la quale non abbia letta questa, che è una delle migliori opere del teatro italiano. Non citerò neanche le scene piú vivaci,

ogni istituziane, anche nelle migliori, ci possono essere sempre abusi, ci possono essere viziosi; il che non offende punto l'istituzione stessa. Nella *Mandragola*, invece, il Machiavelli ha voluto dimostrarci, col suo Fra Timoteo, ciò che doveva produrre necessariamente l'educazione clericale del tempo, l'abitudine della vita monastica. La satira non è contro questo o quel frate malvagio, ma contro i frati, non contro gli individui, ma contro il principio, che reca necessariamente frutti cosí dannosi alla moralità pubblica. I frati Alberighi, i frati Girolami, i ser Giacomi ed altri simili possono essere eccezioni, ma Fra Timoteo è la regola; esso è l'effetto necessario di quell'educazione, di quella istituzione. Ed invero in Fra Timoteo quale ce lo ha dipinto il Machiavelli, non v' è nulla di caricato. Il frate non ha punto perduto il senso del bene e del male; non è né dissoluto, né ipocrita, né intrigante, come frate Alberigo; è semplice, ma non imbecille; è un buon frate che fa il suo mestiere come tutti gli altri, ama il suo convento, e pensa al bene di questo piú che al proprio; dice regolarmente i suoi ufficii, le sue orazioni, ed in quanto al resto non fa che ciò che gli è stato insegnato.

III. Per ciò che riguarda le cose secolari e politiche, la commedia italiana era assai piú riservata che per le cose religiose; ma però sempre assai piú libera della commedia latina. Spesso troviamo nelle commedie del XVI secolo tratti contro la corruzione delle Corti e la malvagità dei potenti. Tutta la commedia il *Maniscalco*, o *Marescalco*, dell'Aretino non è che

perché sarei costretto a copiare tutta intera la commedia, giacché la satira non sta solo in frasi, e motti, ma nella favola essa stessa.

una satira dei signori e delle corti. Nel prologo di questa commedia, l'istrione che ne espone l'argomento, parlando dei suoi meriti di attore, dice che egli saprebbe benissimo contraffare la ruffiana, la donna *Schifailpoco*, il geloso, l'avaro, l'innamorato, il *miles gloriosus* ecc. e descrive di questi personaggi tutte le qualità, ma da ultimo soggiunge:

« Vi confesso bene che mi butteria un bestial pensiero di contraffare un signore, perché se io fossi un signore (che Dio me ne guardi) non saprei mai, come loro, non riconoscere fede di servitore, né beneficio d'amico, né carnalità di sangue, né potrei con la mia castroneria aggiungere alla loro, io non vo' dire, ignoranza ».

E nella scena 8ª, atto I, il povero Marescalco reso bersaglio delle beffe del principe e dei cortigiani, esclama:

« Quanto era meglio per me l'attendere alla bottega, dalla quale m'ha disviato il fumo delle corti. Io potea con quello che io mi guadagnava darmi bel tempo, ed ho voluto con quello che perderò, vivere come un disperato; mi fu pur detto che in queste maledette corti non c'è se non invidia e tradimenti, e tristo a chi meno ci puote ».

Nell'atto I scena 9ª della *Cortigiana*, due cortigiani si lamentano della tristizia delle corti, ed uno dice all'altro:

Flaminio. Ma perché conto questi signori di corte non togliono più presto ai loro servigi i virtuosi e nobili che gl'ignoranti e plebei?

Valerio. Un gran maestro vuol fare e dire senza rispetto ciò che gli piace, vuole in camera e nel letto usare cibi secondo il gusto suo senza esserne ripreso, e quando non sa quello che si voglia, bastonare, vituperare e straziare a suo modo chi lo serve; il che non si può così fare con un virtuoso e bennato. Un virtuoso scoppierebbe, innanzi che tacesse le disoneste voglie che vengono ai signori. Or risolviamoci, ché chi vuole aver bene i

corte bisogna che ci venga sordo, cieco, muto, asino, bue e capretto, io lo dirò pure.

Flaminio. Questo procede che la maggior parte dei grandi sono di sí oscura stirpe, che non pônno guardare quelli che nascono di sangue illustre, e si sforzano pure di fare arme o di trovar cognomi che gli facciano parer gentili.

Nella scena 7ª atto III questi stessi cortigiani cosí discorrono fra loro:

Val. Questo dire il vero è quello che dispiace, e non hanno altro stecco negli occhi i signori che il tuo dire il vero. Dei grandi bisogna dire che il male che fanno sia bene, ed è tanto dannoso e pericoloso il biasimargli quanto è utile il laudargli. A loro è lecito fare ogni cosa, ed a noi non è lecito dire ogni cosa.

Flam. Perché io ho a vergognarmi di dire quello che essi non si vergognano di fare?

Val. Perché i signori sono signori.

Flam. Se i signori sono signori, e gli uomini sono uomini. Essi hanno piacer del veder morir di fame chi li serve, e tanto godono quanto un virtuoso pate. E per piú scorno, ora esaltano questo ragazzo, ora quel ruffiano, ed or quel beccaccio?

Ed il Cecchi, che avea sferzato le corti nelle sue Rappresentazioni e nelle Farse, cosí parla degli uomini di corte nelle sue commedie:

Tali uomini
Son tutti prospettive e tutti borie;
E che chi vive in corte, per proverbio
Si dice, che per piú e' muore in paglia.[1]

E nel prologo degl' *Incantesimi*, si burla della credulità e superstizione dei prelati e principi. In questa favola, egli dice, vi mostrerò *che sia in tutto quella egregia arte* tanto stimata dal volgo semplice, *e sotto questo nome volgo intendo non solo la plebe e popolazzo ignobile, ma i gran maestri, li prelati e prin-*

[1] *Il Diamante*, Atto I, sc. 2ª.

cipi, che dagl' incantatori lasciano avvolgersi, come arcolaio, e tal fede gli aggiustano, che manco assai ne danno all' Evangelio.

In modo quasi simile parla l'Ariosto nel *Negromante*. Credi tu agli spiriti? domanda uno, e un altro risponde:

> Di questi spirti a dirvi il ver, pochissimo
> Per me ne crederei, ma li grandi uomini
> E principi e prelati che vi credono
> Fanno col loro esempio, ch' io, vilissimo
> Fante, vi creda ancora.

Nel prologo della *Cassaria* ed in altri luoghi della stessa commedia, l'Ariosto sferza i giovani di corte, i quali hanno tanto desiderio d'esser belli quanto le donne, ed invece di farsi conoscere ed onorare per le loro virtú perdono il tempo in adornarsi e fino in mettersi il bianco ed il rosso, e tutto fanno come le femmine, hanno i loro specchi, i loro pettini, i loro pelatoi, i loro stuccetti di vari ferruzzoli forniti, hanno i loro bossoli, le ampolle ecc.[1] Né se la prende meno coi vecchi, i quali studiano, piú che possono, d'essere belli e puliti, ed hanno i discorsi, i pensieri medesimi, le medesime voglie e desiderî, che aveano da fanciulli: parlano d'amore, si vantano di far gran fatti, si profumano, sfoggiano con frappe e con ricami, e per nascondere l' età si svelgono i peli bianchi, ovvero se li tingono, si coprono il capo con cuffie e zazzere posticcie, si pongono denti finti ecc.

L'oggetto principale della satira nell'Ariosto è la società ferrarese. In parecchi luoghi egli riprende la mollezza del vivere, il progressivo intromettersi delle usanze spagnuole nella sua patria, e la boriosa vanità

[1] *Cass.*, Atto V, sc. 3.

corte bisogna che ci venga sordo, cieco, muto, asino, bue e capretto, io lo dirò pure.

Flaminio. Questo procede che la maggior parte dei grandi sono di sí oscura stirpe, che non pônno guardare quelli che nascono di sangue illustre, e si sforzano pure di fare arme o di trovar cognomi che gli facciano parer gentili.

Nella scena 7ª atto III questi stessi cortigiani cosí discorrono fra loro:

Val. Questo dire il vero è quello che dispiace, e non hanno altro stecco negli occhi i signori che il tuo dire il vero. Dei grandi bisogna dire che il male che fanno sia bene, ed è tanto dannoso e pericoloso il biasimargli quanto è utile il laudargli. A loro è lecito fare ogni cosa, ed a noi non è lecito dire ogni cosa.

Flam. Perché io ho a vergognarmi di dire quello che essi non si vergognano di fare?

Val. Perché i signori sono signori.

Flam. Se i signori sono signori, e gli uomini sono uomini. Essi hanno piacer del veder morir di fame chi li serve, e tanto godono quanto un virtuoso pate. E per piú scorno, ora esaltano questo ragazzo, ora quel ruffiano, ed or quel beccaccio?

Ed il Cecchi, che avea sferzato le corti nelle sue Rappresentazioni e nelle Farse, cosí parla degli uomini di corte nelle sue commedie:

> Tali uomini
> Son tutti prospettive e tutti borie;
> E che chi vive in corte, per proverbio
> Si dice, che per piú e' muore in paglia.[1]

E nel prologo degl' *Incantesimi*, si burla della credulità e superstizione dei prelati e principi. In questa favola, egli dice, vi mostrerò *che sia in tutto quella magia arte* tanto stimata dal volgo semplice, *e sotto questo nome volgo intendo non solo la plebe e popolo ignobile, ma i gran maestri, li prelati e prin-*

[1] *Il Diamante*, Atto I, sc. 2ª.

cipi, che dagl' incantatori lasciano avvolgersi, come arcolaio, e tal fede gli aggiustano, che manco assai ne danno all' Evangelio.

In modo quasi simile parla l'Ariosto nel *Negromante.* Credi tu agli spiriti? domanda uno, e un altro risponde:

> Di questi spirti a dirvi il ver, pochissimo
> Per me ne crederei, ma li grandi uomini
> E principi e prelati che vi credono
> Fanno col loro esempio, ch' io, vilissimo
> Fante, vi creda ancora.

Nel prologo della *Cassaria* ed in altri luoghi della stessa commedia, l'Ariosto sferza i giovani di corte, i quali hanno tanto desiderio d'esser belli quanto le donne, ed invece di farsi conoscere ed onorare per le loro virtú perdono il tempo in adornarsi e fino in mettersi il bianco ed il rosso, e tutto fanno come le femmine, hanno i loro specchi, i loro pettini, i loro pelatoi, i loro stuccetti di vari ferruzzoli forniti, hanno i loro bossoli, le ampolle ecc.[1] Né se la prende meno coi vecchi, i quali studiano, piú che possono, d'essere belli e puliti, ed hanno i discorsi, i pensieri medesimi, le medesime voglie e desiderî, che aveano da fanciulli: parlano d'amore, si vantano di far gran fatti, si profumano, sfoggiano con frappe e con ricami, e per nascondere l'età si svelgono i peli bianchi, ovvero se li tingono, si coprono il capo con cuffie e zazzere posticcie, si pongono denti finti ecc.

L'oggetto principale della satira nell'Ariosto è la società ferrarese. In parecchi luoghi egli riprende la mollezza del vivere, il progressivo intromettersi delle usanze spagnuole nella sua patria, e la boriosa vanità

[1] *Cass.*, Atto V, sc. 3.

E di dir e di far ciò ch' elle vogliono,
I forestier a' lor costumi avvezzano,
Da non poter Lucrezia, né Virginia,
Se ci venisson, servar pudicizia.

Spesso poi la vena satirica dell'Ariosto, lasciando questo andamento vago e generale, assalta dirittamente il modo d'amministrare la giustizia, e il governo politico. Nella *Cassaria* (Atto IV, sc. 2) a Volpino che lo consiglia a ricorrere al Capitano di giustizia per riavere una cassa involatagli, Crisobolo risponde che, se non v' è altro indizio che la sola sua testimonianza, egli non ne caverà nulla, perché

A chi piú danno i gran maestri credito
Che agli ruffiani e a i tristi? chi dileggiano,
Di chi si fan piú beffe che degli uomini
Dabbene e costumati? A chi piú tendono
Che a mercanti e pari miei l' insidie,
Ch' avemo nome d' esser ricchi?

Sicché egli risolve di farsi giustizia da sé e di entrare nella casa del ruffiano, e riprendersi colla forza la cassa rubatagli; perché, dice egli

s' a quest' ora andassimo
Al Capitano, so che vi andaressimo
Indarno; o che ci farebbe rispondere
Che volesse cenare; o ci direbbono
Che per occupazioni d' importanzia
Si fosse ritirato. Io so benissimo
L' usanze di costor che ci governano;
Che quando in ozio son soli, o che perdono
Il tempo a scacchi, o sia a tarocco, o a tavole,
O le piú volte a flusso e a sanzo, mostrano
Allora d' esser piú occupati. Pongono
All' uscio un servidor per intromettere
Li giocatori e li ruffiani, e spingere
Gli onesti cittadini in dietro e gli uomini
Virtuosi.

Volpino. Se gli facessi intendere
Che tu gli avessi a dir cose che importano,
Non crederei che ti negasse udienzia.
Crisob. E come si potria farglilo intendere?
Non sai come gli uscieri ti rispondono?
— Non se gli può parlar — Fàlli di grazia
Saper ch'io sono qui di fuor. — Commessemi
Ch'io non gli fêssi imbasciata. — Rispostoti
Ch' hanno così, non bisogna che replichi
Altro. [1]

E nei *Suppositi,* Lizio lamentandosi d'ingiurie sofferte in Ferrara, dice ad un ferrarese, che voleva scusare la sua patria:

Tutti n'avete colpa; ma più debbesi
Dare a li vostri rettori, che simili
Barerie nella terra lor comportano.
Ferrarese. Che san di questo li rettori? Credi tu
Che intendino ogni cosa?
Lizio. Anzi che intendino
Poco e mal volentier, credo, e non voglino
Guardar se non dove guadagno veggono;
E le orecchie più aperte aver dovrebbono
Che le taverne gli usci la domenica. [2]

E nella *Lena* chiama apertamente *ladri* i governatori della città (Atto III, sc. 2). Se io andassi al Duca, dice Flavio, e raccontassigli il caso, che farà egli se non rimettermi al Podestà?

E 'l podestade subito
M'avrà gli occhi alle mani; e non vedendoci
L'offerta, mostrerà che da far abbia
Maggior faccende; e se non avrò indizî
O testimoni, mi terrà una bestia.

[1] Vedasi ciò che dice sullo stesso soggetto nella Satira III.
[2] Atto IV, scena 6.

Appresso, chi vuoi tu pensar che sieno
I malfattori, se non i medesimi
Che per pigliar li malfattor si pagano?
Col cavalier dei quali, o contestabile,
Il podestà fa a parte, e tutti rubano.

Nel *Negromante* (Atto I, sc. 3) parlandosi delle mirabili cose che opera il protagonista, si dice come egli sappia trasformare gli uomini, sempre che vuole, in bestie. Ma ciò non reca punto meraviglia a Temolo, perché è cosa che avviene tutti i giorni; ed infatti egli dice:

Non vedete voi che subito
Un divien podestade, commissario,
Provveditore, gabelliere, giudice,
Notaio, pagator degli stipendi
Che li costumi umani lascia, e prendeli
O di lupo o di volpe o d'alcun nibbio?
E tosto ch' un d'ignobile
Grado, vien consigliere o segretario,
E che di domandare agli altri ha ufficio,
Non è vero anco che diventa un asino?

Né si astiene l'Ariosto dal notare certi usi irragionevoli o meglio abusi, come il non vendersi mai selvaggina, perché la caccia era riservata al principe, e nota le frodi che i pubblici uffiziali a questo proposito commèttevano (*Lena*, Atto II, sc. 3), le importunità e le soverchierie dei gabellieri (*Suppositi*, IV, 3, ed altrove), le ruberie degli sbirri (*Lena*, IV, 7) ecc.

Né solo con governatori o ufficiali inferiori egli se la prende, ma anche con gli stessi principi. Nella *Cassaria* (Atto I, sc. 5) così fa dire a Lucramo:

Quando si sente lodar troppo, o mettere,
Come si dice, in ciel, beltà di femmina
O liberalitade d'alcun principe

O santità di frate . . . . . .
Non si potrebbe mai fallire a credere
Poco, e talvolta credere il contrario
Di quel che apporta la fama, è stato utile.

E veramente quanto a liberalità di principe ben poteva dirlo l'Ariosto, che, come afferma nelle sue Satire, dai suoi scritti non avea ricavato tanto da farsi un mantello. [1]

Niuna censura poi è cosí grave, come quella che nella commedia il *Negromante* si fa del mal governo di Firenze, che allora era retta da Leone X per mezzo del cardinale Giulio dei Medici. « A Firenze, dice uno dei personaggi della commedia (Atto I, sc. 2), si premono le pubbliche gravezze, che resistere non vi si può ».

Non possono certamente non recarci meraviglia la libertà ed il coraggio con cui parla l'Ariosto, specialmente se consideriamo che queste commedie erano scritte, come si è già detto, per commissione dello stesso Pontefice o degli Estensi, e venivano recitate alla costoro presenza, e spesso vi prendevano parte essi stessi; sicché, come ci fa fede il Baruffaldi nella *Vita dell'Ariosto*, il principe D. Francesco, figliuolo del Duca Alfonso, recitò il prologo della *Lena* la prima volta che l'anno 1528 fu rappresentata.

Gli altri comici però non sono cosí coraggiosi come l'Ariosto, ma assai piú guardinghi e rare sono nelle loro commedie le allusioni a cose politiche, o riguardanti il governo. Però nel *Vecchio Amoroso* del Giannotti si parla con molta ironia della pace, che godevasi in Italia dopo l'intiera sottomissione di Firenze in seguito all'assedio fattole dalle armi tedesche, chia-

[1] Vedasi Satira II.

mate da Papa Clemente, pace che il Giannotti chiama *pace di Ottaviano*, ed alla Repubblica di Firenze allora tiranneggiata dal duca Alessandro dà l'ironico titolo di *eccelsa Repubblica* (Atto III, sc. 7). Nella scena quinta dell'atto IV, si scaglia contro *quei vecchi che coi loro ambiziosi e sciaurati governi hanno rovinata questa bella provincia della Toscana.* Le quali parole si riscontrano con quelle che dice nel Cap. XI e XIX, libro II, *Della Repubblica Fiorentina*, ove sono ancor più agramente ripresi quei vecchi corrotti ed incorreggibili, che lasciarono perdere la libertà di Firenze. [1]

Della tirannia spagnuola si vendicavano i nostri comici col porre sulla scena lo spagnuolo come il tipo del bravaccio, del *miles gloriosus.* Essi ci sono dipinti sempre come gran parolai e millantatori. *Danari di Spagna* dice il Cecchi nella *Maiana* per dir denari promessi e che non vengon mai; e nei *Rivali*

> Promettere a Spagnuol per non attendere
> L'è l'arte loro, e non nostra.

Vien sovente messa in ridicolo la loro vanità e tutte le loro false grandigie di gran casati e titoli congiunte con gran povertà.

> Datelo allo Spagnuol ch' è ricco

si dice al Museruola nei *Rivali*, e questi risponde:

Mus. Sì,
Di pel d'anguilla.
Al. Egli ha palazzi e ville
A casa sua.

[1] GIANNOTTI. *Opere politiche e letterarie*, t. I, pag. 131 e 158, ediz. Le Monnier.

Mus. È meraviglia che
Le non fussin città o regni; assai
Bestiame debbe avere. [1]

Negl'*Ingannati*, commedia degl'Intronati di Siena, c'è un Giglio, spagnuolo di bassa condizione, sedicente *hidalgo*, motteggiato per spilorceria. In queste commedie vi sono molti frizzi lanciati contro gli Spagnuoli. Fabrizio nell'atto 1° dice: dove alloggiano gli Spagnuoli? E l'altro risponde: cotesti vanno al Rampino. E lo stesso Fabrizio nell'atto 3°, dubitando d'una fante, dice: Crede farmi stare a qualche scudo: ma è male informata, ché io non sono allievo di Spagnuoli.

Molto frequentemente sono essi introdotti a favellare nella lor lingua, e a volere essere intesi a forza, e frantesi o burlati, ricevere per risposta i piú strani equivoci o bisticci del mondo.

Ma negli altri autori comici, la satira si limita a porre in ridicolo i vizî di diversi ordini, classi della società e professioni, come di medici, avvocati, professori, poeti, filosofi, o quelli delle diverse città d'Italia, ovvero a fare in generale osservazioni pungenti contro la troppa scioltezza dei costumi, il lusso ecc. Ma su questo argomento non mi tratterrò piú a lungo; bastandomi aver fatto notare la differenza che sotto questo rispetto v'è tra la commedia italiana e la latina. Però anco questo poco di libertà venne ben presto a mancare alla commedia italiana, a cagione della maggiore oppressione politica e religiosa avvenuta dopo la seconda metà del XVI secolo. Il clero non tollerò piú allora di essere messo in sul teatro né per

[1] Nell'*Ortensio* del Piccolomini si dice degli Spagnuoli: « Non basta a voi altri averci tolta la roba, ché ci volete torre l'onore ancora ».

beffe, né in sul serio, né tampoco lo tollerarono per sé i principi ed i cortigiani. [1] Gli scrittori di commedie ebbero a descrivere i vizî, le passioni, le scempiaggini, senza allusioni a fatti e tanto meno a persone vive. Appena qualche circostanza accidentale rimane nelle commedie scritte dopo quel tempo, da poter accertar l'epoca e la città in cui si finge l'avvenimento. Nei comici restò una prosa elegante, fredda, sparuta: intrecci vecchi o di poco innovati, caratteri sbiaditi, o artefatti.

IV. La commedia italiana del XVI secolo, al pari della commedia latina, appartiene a quel genere di commedie che chiamansi d'*intreccio* o d'*intrigo*, distinto dal genere delle commedie aristofanesche, dette di *caricatura*, perché sogliono esagerare le qualità viziose degli uomini a fine di renderle più ridicole, e dall'altro genere di commedie dette di *carattere*. Un fatto che stranamente s'intrighi ed inopinatamente si sciolga suole essere l'azione delle commedie d'intreccio. Esse procedono ordinariamente per due vie: o rappresen-

[1] È curioso a questo proposito osservare tutte le mutilazioni fatte nelle ristampe di commedie scritte nella prima metà del 500. Per esempio, nella ristampa dell'*Alessandro* del Piccolomini fatta nel 1612 a Siena non si trova piú quel passo da noi citato avanti, che riguarda gli amorosi intrighi tra monache e frati. Ed in quell'altro passo, dove dice di quel canonico innamorato della moglie del Tafanella, è tolta la parola *canonico* e sostituita da quella d'un *nobilista* nuovamente venuto allo studio di Pisa, e cosí del pari sono cancellate o mutate tutte quelle scene dove parlasi di preti, monaci ecc.; le semplici parole *Dio*, *S. Burano*, *S. Barbiola* sono mutate in *Giove*, *Burano*, *Barbiola*. Narra poi il Riccoboni che volendo far rappresentare la *Scolastica* dell'Ariosto, dovette cambiare la parte del Frate e sostituirvi un altro personaggio. Ed anche piú tardi al tempo del Goldoni non si poteva neppure pronunziare sulle scene la parola *Convento*, come ci dice lo stesso Goldoni nelle sue memorie, cap. XIII.

tando l'uomo che ordisce un intrigo, ma qualche accidente glielo disturba, o l'uomo che tende ad un fine, ma o gli accidenti o le furberie altrui a lor volta lo intrigano e gl'impediscono di pervenirvi. Nell'un caso e nell'altro, il *comico* sta nel vedere l'azione umana riuscire a nulla, e restare scornato l'autore di essa. Questa specie di commedia suole eccitare la curiosità e soddisfare l'immaginazione; va in cerca delle avventure, delle sorprese del caso, dipinge ciò che v'ha di avviluppato negli umani intendimenti, ciò che v'ha di imprevisto nella vita esteriore, tutto quello infine che non dipende dall'uomo, e che sconvolge i disegni altrui coll'illusione o coll'equivoco.

Nella commedia latina però, non manca interamente la dipintura dei caratteri, la quale è quasi nulla nella commedia italiana, ove prevale soprattutto l'intreccio. Spesse volte in Plauto v'è una intera commedia fondata su un carattere, come nell'*Aulularia*; e nelle altre commedie troviamo dei caratteri assai bene dipinti e tratteggiati, per esempio il Tindaro nei *Captivi*, il Lido nella *Bacchides*, il Saturione e sua figlia nel *Persa*, la Silenia nella *Cistellaria*, la Planesia nel *Curculio*, e Lisitele, Filtone e Lesbonico nel *Trinummus*, ed altri molti. Quel che manca invece alla commedia erudita italiana in generale, è appunto lo studio delle passioni e dei caratteri. I caratteri delle commedie italiane sono piuttosto tipi astratti, poco determinati e poco precisi, non sono individui viventi, ma personificazioni d'idee generali. Ora in ogni carattere drammatico sono da considerare tre elementi; una parte universale ed umana, una parte locale e sociale, ed una parte veramente individua; giacché ogni uomo è un carattere personale, ma vive in società con altri individui più o meno simili a lui,

e nel medesimo tempo partecipa della natura universa ed immutabile, propria in genere dell'umanità. Quando il poeta comico non trascura nessuno di questi elementi, che gli offrono la nostra natura e la nostra vita, la sua opera è perfetta. Né per altra cagione gli antichi comici della commedia *nuova* ed i latini ebbero a loro tempo fama cosí grande, ed efficacia cosí prolungata nell'arte moderna, né per altra ragione è tra i moderni cosí illustre il Molière. Essi infatti ebbero per unico e costante sistema di dipingere al tempo stesso l'umanità di tutti i tempi, e la società del loro nei personaggi che plasmarono, dando a ciascuno il suo carattere proprio ed originale. Questi personaggi ritraggono alcuni vizî della natura umana, che sono e saranno sempre finché vi saranno uomini, ma li ritraggono co' peculiari atteggiamenti, che comportano i tempi ed i costumi, nonché l'indole particolare. I comici italiani invece hanno trascurato quasi del tutto la parte locale ed individua, e solo si sono limitati alla parte universale ed umana. I giovani amanti, i padri, i servi, i parasiti nella maggior parte delle commedie italiane hanno tutti qualità convenzionali, si direbbero gettati sullo stesso stampo, e non si distinguono gli uni dagli altri se non pei nomi. E ciò fu pure effetto della imitazione: perché i comici italiani non studiavano l'uomo e le sue passioni nella vita reale, ma nelle commedie latine; non cercavano di scoprire il ridicolo nei costumi e nelle consuetudini dei loro tempi, ma non altro facevano che riprodurre gli stessi caratteri e le stesse passioni rappresentate dai latini; non creavano nuovi caratteri, ma facevano variazioni su quelli delle commedie latine. Ond' è naturale che questi caratteri, trasportati nella commedia italiana, perdano spesse volte tutto il loro colore, le

movenze, la vita. Nel *Trinummus* di Plauto, per es., il carattere del vecchio Filtone è naturalissimo. È un uomo dabbene, tutto pieno di buone dottrine che vuol fare del suo figliuolo un uomo a modo; ma talvolta certi vecchi anche dabbene hanno il cuore un po'chiuso, e però il buon Filtone, tosto che gli è toccato lo scrigno, perde ad un tratto la sua buona filosofia, ed esce del suo buon naturale. Il figliuolo Lisitele è una bella indole di giovane, che in modo nobile e delicato vuol sovvenire l'amico. Questi ha una sorella a cui ha mangiato la dote, e dovrebbe maritarla senza neppure un quattrino, ovvero darle in dote l'ultimo resto d'un misero fondo, da cui trae l'unico sostentamento. La fanciulla è ormai un po' passata, pure Lisitele fingesi preso di lei per toglierla senza dote; così aiuta l'amico senza fargli l'elemosina. Ma ritorna in campo il vecchio Filtone, il quale pur si muove a consentire questo matrimonio non tanto pel bene quanto per il fumo della nobiltà; l'interesse e l'ambizione fanno in lui comico contrasto. Nella *Dote* del Cecchi, che è appunto una imitazione del *Trinummus*, i personaggi hanno perduta tutta codesta delicatezza di sentimento. Il vecchio Fazio, che corrisponde al Filtone latino, non è altro che un avaro, ed in nessun modo vuole acconsentire al matrimonio, se la ragazza non abbia almeno tremila ducati di dote. Ippolito poi, che corrisponde al Lisitele latino, è un carattere che non ha nulla di particolare; è un buon amico sì, ma che sposa la sorella di Federigo, non già per rendere un servigio all'amico con qualche suo sacrificio, ma perché vi è spinto sol dall'amore. Il giovane Lesbonico nel *Trinummus* è stato un giovane scapato, ma da ultimo comincia a mettere un po' di giudizio, e gli è poi rimasto sempre un po' d'amor proprio. Egli non

sa nulla del disegno del suo amico Lisitele, e quando Filtone va a chiedergli la mano di sua sorella pel proprio figlio, non vuole punto concedergliela, perché non può darle la dote, ma alla fine acconsente e si decide a darle l'unico podere che gli è rimasto, quantunque Lisitele dica di volerla senza nulla. Tutta questa fierezza e nobiltà di carattere è sparita nella commedia italiana. Federigo non solo acconsente a fare uscire di casa la sorella senza dote, ma si concerta con Ippolito per far credere al vecchio Fazio che l'abbia. Lo stesso dicasi dei due servi, Stasimo nel *Trinummus* e Moro nella *Dote*; l'uno è il modello dei servi, sincero, affezionato al suo padrone, laddove l'altro è, come tutti i servi della commedia italiana, furbo, imbroglione, bugiardo. Lo stesso confronto che abbiamo fatto tra i due caratteri del *Trinummus* e quelli della *Dote* potremmo farlo anche per le altre commedie, e verremmo sempre alla stessa conclusione, che nelle italiane c'è poca determinatezza e poca precisione nei caratteri.

Dicemmo che ciò che prevale è invece l'intreccio. E infatti i comici italiani, per far sí che le loro commedie destassero un certo interesse e piacere nel pubblico, cercavano di rendere l'intrigo comico quanto piú complicato fosse possibile. Quando prendevano il soggetto da una commedia latina, se questo era molto semplice, cercavano di aggiungervi dei particolari, che lo rendessero assai piú involuto. Nel *Trinummus*, per esempio, tutto l'intreccio è riposto nell'amor proprio di Lesbonico, che vuol privarsi di tutto per dare una dote alla sorella, e nello strattagemma di Callicle per dare a costei la dote che avea avuto in deposito dal padre, senza che Lesbonico possa sospettare di nulla. Nella *Dote*, invece, l'ostacolo alle nozze

d'Ippolito è l'avarizia del padre, e tutti gl'intrighi sono diretti a far credere a costui, che la sorella di Federigo, amata da Ippolito, abbia una dote; questi intrighi però sono sconcertati involontariamente dal servo Moro, il quale nulla sapeva del progetto dei giovani. Nel *Trinummus* finisce la commedia col ritorno del padre di Lesbonico; laddove nella *Dote* il ritorno di Filippo, padre di Federigo, non fa che imbrogliare sempre piú la matassa, aggiungendosi la beffa che fa a costui il Moro, il quale, per non farlo entrare in casa, venduta dal figlio durante la sua assenza, gli dà a credere che è piena di spiriti: strattagemma assai usato nelle commedie italiane, e tolto dalla *Mostellaria*.

Quando specialmente il pubblico non fu cosí limitato e ristretto, come era sul principio, e gli spettatori erano piú estranei alle tradizioni classiche, gli autori comici dovevano cercare di allettarli non tanto con le grazie dello stile, e col merito dei ricordi classici, quanto con l'interesse del soggetto, e con la curiosità dello scioglimento. Questa è la vera ragione perché nei prologhi si cessò di esporre l'argomento della favola, e non già quella che essi dicevano, per adulare il pubblico, cioè la maggiore sua perspicacia.

Il Cecchi nel prologo della *Dote*:

> Non farò argomento, perché uffizio
> Mio non è; e poi oggi ei non s'usano,
> Come già si solea; perché oggi gli uomini
> Son di sí desto ingegno ch' egli intendono
> Senza tanti argomenti innanzi; lasciasi
> Adunque l'argomento a certi stitichi.

E nel prologo del *Corrado* lo stesso Cecchi dice piú esplicitamente:

Perchè ei non s'usa più far argomento
Sendo oggi degl'ingegni così desti
Che ei sanno intender senza Turcimanno.

Ma questa prevalenza dell'intreccio sulla descrizione dei caratteri apparirà più chiara ancora dal confronto dell'*Aulularia* di Plauto colla *Sporta* del Gelli.

L'*Aulularia* non è commedia d'intreccio, ma di carattere; il principale soggetto n'è l'avarizia del vecchio Euclione, e tutto è diretto a mostrare quest'avarizia. Servi, cuochi, vicini, tutti i personaggi si aggruppano intorno ad Euclione e non tendono che a mettere in vista il suo vizio: la serva Stafila coi suoi lamenti, Megadoro con la sua generosità, i cuochi coi loro racconti, il giovane Licandro con la sua confessione male interpretata, tutti insomma, per gli affanni, non fosse altro, ed i timori che gli cagionano. L'interesse della commedia riposa nella dipintura del carattere dell'avaro, il quale è tratteggiato con vivissimi colori e ben sostenuto dal primo sino all'ultimo atto. L'intrigo amoroso non è che accessorio; ed infatti noi non veniamo a conoscere gli amori di Liconide e Fedria se non verso la fine, e Liconide non comparisce sulla scena se non nel quarto atto, nè prima si fa menzione di lui salvo che in quelle poche parole che Stafila dice del *vicino parto* di Fedria.

Nella *Sporta* invece, il soggetto principale è appunto l'amore di Alemanno con la figlia di Ghirigoro, e l'avarizia di costui è cosa del tutto accessoria, e solo è necessaria allo svolgimento della commedia in quanto è un ostacolo al matrimonio di Alemanno.

Nell'*Aulularia*, Liconide non è conosciuto da Fedria, alla quale egli ha fatto violenza nelle feste di Cerere in un momento d'ebbrezza. Egli però l'ama,

desidera averla in moglie, essendo ricco e non curante della dote, ed ella donna libera; ma intanto lascia passare quasi un anno senza farsi mai vivo, e solo si risolve a confessare il suo fallo alla madre quando già tutto è conchiuso pel matrimonio di Megadoro con Fedria, e quando costei ha partorito di lui un figliuolo.

Ma nella *Sporta* sappiamo fin dalla prima scena, come Alamanno, innamoratosi di Fiammetta figlia di Ghirigoro, le ha segretamente dato l'anello di sposo, e si ritrova ogni giorno con lei per mezzo d'una Mona Laldomine, che ha un orto a fianco della casa del vecchio avaro; sappiamo come la giovane è gravida di lui, e che egli non scopre il tutto a sua madre, perché *essendo ella, come sono la maggior parte delle vedove, un poco avaretta, e' dubita che come intendesse, ch' egli avesse tolta moglie senza dote, ella non s' adirasse e non si volesse per avventura rimaritare.* [1] Intanto Lapo, zio d'Alamanno, senza saper nulla, ha chiesto ed ottenuto da Ghirigoro la mano della Fiammetta, non pretendendo alcuna dote. Alamanno disperato cerca di distorre in ogni modo queste nozze, e combina col servo Franzino come dare ad intendere alla madre che la Fiammetta abbia una dote, per poterle cosí scoprire il fatto ed ottenerne il consentimento alle nozze. In questo mentre però la Fiammetta dà alla luce un bel maschio; la cosa non può star piú segreta, e Mona Laldomine scopre tutto alla madre di Alamanno, la quale grida, schiamazza, né vuole in nessun modo acconsentire che il figlio prenda moglie senza dote. Ma il servo Franzino, mentre va per mettere in opera lo strattagemma combinato con Ala-

[1] Gelli, *Sporta,* Atto I, scena 4ª.

manno, scopre il tesoro nascosto dall'avaro Ghirigoro, e quando costui si dispera per la perdita fatta, gli propone che *veda di aver mezzo con gli otto, che mandassino un bando, che a chi lo ha avuto, non lo rivelando fra due giorni, gli sia messo per furto, e manifestandolo, lo guadagni mezzo.* Il vecchio accetta e giura donare la metà dei denari a chi glieli riporti. Allora Franzino dice: Ecco qui la sporta dei vostri denari, la metà dei quali è mia ed io la dono alla vostra Fiammetta, perché le serva di dote. Tolto cosí l'ostacolo della dote, tutte le cose sono appianate, ed Alamanno sposa la Fiammetta. Ecco dunque come, mentre nell'*Aulularia* l' intrigo amoroso avea una parte secondarissima, qui invece è la parte principale, e l'autore trascurando il carattere dell'avaro, ha cercato rendere attraente la commedia per mezzo dell'intreccio, aggiungendo al principale altri secondarii, come ad esempio lo strattagemma inventato per trarre danari dalla vedova, la prigionia del servo Franzino, ed altri.

Lo stesso fatto si riscontra negl'*Incantesimi* del Cecchi, imitazione della *Cistellaria* di Plauto; nei *Dissimili* dello stesso, imitazione degli *Adelphi* di Terenzio, ed in quasi tutte le commedie di quel tempo.

Alle volte non si contentavano i nostri di prendere l'intreccio di una commedia latina, e renderlo assai piú complicato, ma riunivano in una commedia sola gl'intrecci di due latine, come per esempio nell'*Aridosio* di Lorenzino dei Medici, e nella *Moglie* del Cecchi. L'intreccio di quest'ultima è quasi un laberinto inestricabile, giacché l'autore vi ha riunito quello dell'*Andria* di Terenzio, e quello dei *Menecmi* di Plauto, che da per sé soli non son già molto semplici.

È tuttavia da osservare che, dove il soggetto è

preso dalla vita contemporanea, ivi l'intreccio è assai piú semplice, i caratteri assai piú determinati. Dove essi non dipingevano i soliti caratteri d'uomini o ipocriti o da poco, o innamorati o parasiti, ma caratteri del loro tempo, con le modificazioni recate dalla religione, dalle leggi, dall'educazione, dalle consuetudini, essi riescono a fare commedie che, come la *Mandragola*, sono rimaste fra le migliori italiane. Quanto a quelle che piú s'allontanano dall'imitazione latina, quali la *Scolastica* dell'Ariosto, l'*Assiuolo* del Cecchi, la *Mandragola*, ed alcune altre poche, si noterà quanta differenza vi è tra i caratteri in esse dipinti e quelli delle altre commedie. Il vecchio sciocco, burlato dalla moglie, menato pel naso dai figli, dai servi, è comunissimo, ma nessuno però ha saputo trarre da questo carattere un personaggio cosí vivo e naturale come il Messer Nicia del Machiavelli. Questo Messer Nicia non rassomiglia affatto al Calandro del Bibbiena, ed agli altri delle altre commedie, le cui sciocchezze anziché farci ridere ci fanno piuttosto compassione, perché la loro imbecillità è portata a tal segno, che sembra piuttosto infermità. M. Nicia invece è un dottore, che, pieno e gonfio di questo titolo, si crede veramente d'essere un grand'uomo mal conosciuto e mal apprezzato dai suoi concittadini, e perciò la sua sciocchezza è veramente ridicola e comica. « In questa terra, dice egli, [1] non c'è se non cacastecchi; non ci si apprezza virtú alcuna. Io ne so ragionare, che ho cacato le curatelle per imparare due *hac*, e se io ne avessi a vivere, io starei fresco, ti so dire ». Egli crede d'aver viaggiato molto, *d'esser stato molto randagio*, perché non si fece mai la fiera a Prato ch' e' non v'an-

[1] Atto II, sc. 3ª.

dasse, e non c'è castello all'intorno ove non sia stato, e perché, oltre a ciò, è arrivato nientedimeno che a Pisa ed a Livorno, e ha visto il mare, ove *non c'è se non acqua, acqua, acqua.* Quando Ligurio gli parla della scienza di Callimaco, risponde: della scienza, ti dirò ben, come io gli parli, s'egli è uomo di dottrina, perché a me non venderà egli vesciche. E quando s'incontra con Callimaco ei lo saluta in latino: *Bona dies, domine magister*; ed allorché costui gli parla della malattia della sua donna, frammezzando il suo discorso con citazioni latine, esclama: « Oh! uh, potta di S. Puccio. Costui mi raffinisce tra le mani. Guarda come ragiona bene di queste cose! Egli è il piú degno uomo che si possa trovare ». Sicché da ultimo si rimette tutto nelle sue mani, pronto a fargli onore di tutto, perché ha più fede in lui che gli Ungheri nelle spade. Il Machiavelli poi ha colto benissimo la nota specifica degli sciocchi presuntuosi, che non hanno né opinioni, né passioni proprie, e si lasciano guidare dall'altrui autorità. A M. Nicia non garba punto il rimedio proposto da Callimaco per guarire la moglie, e non vuol farne nulla; ma quel furbo di Callimaco, che conosceva a fondo il suo uomo: « Che dite voi, dottore? Io non v'ho per savio, come io credetti. Sí, che voi dubitate di far quello che ha fatto il re di Francia, e tanti signori, quanti sono là? » A tanto argomento non ha che rispondere M. Nicia, ma cede subito: « Io son contento, dice egli, poi che tu di' che re e principi e signori hanno tenuto questo modo ».

Un altro lato debole di Messer Nicia è la paura; gli Otto sono il suo spauracchio, il suo incubo: « *E caso da Otto; io non ci voglio capitare sotto male. Che non si sappia per amor degli Otto* », esclama egli spesso, raccomandandosi. Egli è il tipo di quei

vecchi sciocchi fiorentini che andavano a tutti i mortorii, a tutte le ragunate di mogliazzo, e stavano tutto il dí in sulla panca del Proconsolo a donzellarsi.

Pieni di naturalezza e di verità sono anche gli altri caratteri della *Mandragola*, e soprattutto fra Timoteo, che come il *Tartufo*, e il *Misantropo* del Molière, sarà sempre ammirato e durerà, fin che duri il senso dell'arte. In generale si può dunque dire che i caratteri meglio dipinti, e piú veri nelle commedie italiane nel 500 sono quelli, che eran tratti dalla vita reale del tempo, e quindi non potevano essere imitati dai latini, quali, ad esempio, frati, pedanti, scolari, professori ecc.

Il pedante dovea essere un tipo comunissimo in tempi di tanta cultura classica, e noi lo ritroviamo fin dalle prime commedie, nel Fessenio della *Calandria*. Esso ci vien dipinto con tutte le sue ridicoli pretensioni letterarie e con tutti i suoi vizi. Il pedante parla sempre con gravità, quasi sempre latino, ovvero in un italiano latinizzato; pieno sempre di citazioni di autori classici, il suo slatinizzare lo rendeva venerabile agli sciocchi, e l'apparente sua rigidità gli concedeva l'entrata nelle famiglie. Però egli era fatto segno alle beffe dei servi, le quali spesso oltrepassavano anche troppo il segno, come nel *Candelaio* di Giordano Bruno, ove il povero Manfurio è trattato in modo assai barbaro. A dare un'idea del modo come questo carattere del pedante veniva rappresentato sulle scene, e delle beffe che gli facevano, riferirò una scena del *Marescalco* dell'Aretino (Atto II, sc. 1 e 2).

Paggio. Io vorrei trovare qualche barbagianni ed attaccargli dietro questi scoppi di carta.

Ragazzo. Io ti vo' servire; vedi tu quel pecorone che passeggia colà.

Pag. Veggiolo che impara a gire di portante.

Rag. Egli è quello che insegna il *pater* ai puttini; io lo terrò a bada, e tu intanto vieni via, et appiccatogli gli scoppietti, dà fuoco alla girandola.

Pag. Ah! Ah! non mi potea imbattere meglio che a questo sorbi brodo, a questo pappafava, a questo trangugia lasagne.

Il ragazzo con mille storie ed adulazioni tiene a bada il pedante, il quale se ne va in sollucbero in sentirsi dare di *Signoria;* ma quando il paggio appicca fuoco agli scoppietti, incomincia a gridare:

Ped. A questa guisa, a questa foggia, a questo modo si trattano i preclari disciplinatori de le philosophiche scuole? ... Un cinedulo, un presuntuoso capestrulo osa irritare i gravissimi precettori delle grammaticali discipline?

Rag. Maestro, le son burle che si usano e non importano.

Ped. Non importano? elle son di tanto momento in un mio pari, che il Signore non le terrà per frivole, ho! ho! adiuro.

Rag. Non vi corrucciate.

Ped. I primi moti non sunt in potestate nostra, perché ira impedit animum. Or vatti con Dio, ragazzo, che voglio ire a darne una querela a sua excellentia, e poi ti giuro per la maestà della toga, per la reputazione del grado, e per la gravità della scienza, che gli darò tante verberature, gliene darò tante .....

Rag. Non, di gratia.

Ped. Non?

Rag. Temperatevi.

Ped. Non possa io finire di leggere la Buccolica ai miei discipoli, se ora non vado; dominus providebit.

V. I caratteri comici dei latini non offrivano in vero molta varietà, e basta uno sguardo ad abbracciarli tutti. Veggonsi sempre o quasi sempre, apparire sulle scene i medesimi personaggi, cioè padri o troppo severi o troppo condiscendenti: mariti imbecilli, che hanno sposata la dote, e lasciansi quindi governar dalle mogli: madri di famiglia o tenere e ragionevoli, o borbottone e superbe, e che rinfacciano ai ma-

riti le sostanze che loro recarono in dote: figli di famiglia scapestrati e dissoluti, perduti dietro l'amore di qualche cortigiana, ma alle volte di buona indole, sinceri e capaci di un vero amore in un commercio dapprima illegittimo: le loro belle o già interamente corrotte, vane, scaltrite ed interessate, ovvero tuttavia capaci di nobili sensi: schiavi astutissimi, grandi maestri d'inganni e di malizie, che danno mano ai loro padroncini per mettere in mezzo i loro genitori, e mugnerne denaro dalle scarselle con ogni sorta di strattagemmi: parassiti, mangiatori fierissimi, uomini giovialoni e motteggevoli, che rallegrano i grandi colle loro facezie tra le mense, e che avendo determinato nella loro vita di mangiare e bere senza lavorare, per un pranzo s'acconciano a rendere qualsivoglia servigio: soldati smargiassi, che si vantano d'avere ucciso mezzo mondo, e sono piú paurosi de' conigli, e quasi sempre messi nel sacco da accorti schiavi [1] e da ultimo infami ruffiani, che s'avvantaggiano delle folli passioni dei giovani per tirar acqua al loro mulino, e non ascoltano che il loro proprio interesse. Eccoli quasi indicati in questi versi di Ovidio:

> Dum fallax servus, durus pater, improba lena
> Vivent, dum meretrix blanda, Menandros erit. [2]

Questi caratteri noi li ritroviamo tutti nella commedia italiana, ma alcuni di essi, quali i padri di famiglia e i giovani, sebbene nel fondo siano gli stessi che nelle commedie latine, pure nelle apparenze esterne

[1] Menandro in un solo verso ci ha dato il ritratto del suo Stratofane:

κακὴ μεν ὄφις, ἔν δε δειλαίαι φρένες

[2] Ovid., *Am.* I, xv, 17.

hanno prese fattezze del tutto moderne, e nei Fazii, nei Crisobuli, nei Foresi, noi riconosciamo facilmente il severo ed economo mercatante fiorentino, o il professore delle Università di quel tempo, come nei Claudii, nei Federighi, nei Cammilli e negli altri giovani ritroviamo l'allegro e scapato scolare delle Università di Padova, di Bologna, di Pisa, che durante tutto l'anno, lasciati da un canto i libri, o meglio postili al Monte, non pensa che a sollazzarsi ed a cercar modo di far quattrini, per soddisfare a' suoi desideri, beffandosi di tutto e di tutti. I personaggi sono sempre gli stessi della commedia latina, ma hanno mutato abito.

La donna che in casa fa da padrona assoluta, e domina sul marito, perché ha portata molta dote, è assai comune nelle commedie latine; ma ecco come questo carattere ci vien dipinto, con forme del tempo, dall'Aretino nel suo *Ipocrito*:

« Non è pila d'acqua santa, che ella non intorbidi con le dita, né predella d'altare che non logori colle ginocchia, né figura di santo che non istracchi con le raccomandazioni. Tutte le messe fiuta, tutti i monasteri visita, e tutti i monasteri scopa; né passa per la strada persona che non s'affermi con essa; se incontra un soldato domanda ciò che si dice della guerra; se un fanciullo, esclama: quante sculacciate e quanti baci ti ho dato; s'una bambina, dicele: tua madre ed io siam carne ed unghia: insegna al chierico la voce da rispondere al prete, al villano il modo di seminare i cavoli, a lo speziale di pestare il pepe, a la vedova d'orare per lo marito ». [1]

Chi fa i fatti suoi, dice ella, non s'imbratta le mani; io per me non son di quelle infingarde che si stanno belle in banca, comandando alle serve con voce imperialesca, ma faccio da me, vado da me, e dico che

[1] Aret. *Ipocrito*, II, 8.

da me faccio e da me vado, perocché chi non sa che il fuoco dell'amore che porta a la roba la padrona, coce la carne del pignato, rifa e' letti, spazza la sala, assetta le masserizie, risparagna le cose, e guarda la casa? Il marito per lei non conta nulla, e non si contenta solo di rimproverarlo e dirgliene d'ogni sorta, ma lo picchia senza tante cerimonie.

Altri caratteri però, a cagione delle mutate condizioni dei tempi e dei costumi, hanno dovuto soffrire trasformazioni alquanto piú notevoli. Le donne amate nelle commedie latine sono sempre cortigiane, e quindi la parte della *lena* è sostenuta sempre da una donna depravata, vecchia meretrice, la quale per l'avanzata età, non potendo esercitare il suo mestiere, si fa guida e maestra a quelle che incominciano il loro tirocinio. Questa parte non avea molta importanza nella commedia latina, perché un giovane che avesse avuto denari non avea bisogno d'intermediari per giungere al suo scopo. Il bisogno d'intermediari si faceva sentire assai piú nella commedia italiana, ove le donne, sia fanciulle, sia maritate, erano sempre di condizione civile, libere e non schiave; quindi era necessaria una persona che intromettendosi nella famiglia inducesse le giovani a secondare i desideri dei loro amanti. Perciò l'*improba lena* delle nostre commedie corrisponde perfettamente al suo nome di *mezzana*; essa è per solito una falsa divota, una pinzochera, che copre col manto della religione le sue male opere e ragiona di santi e madonne, trattando faccende tutt'altro che oneste. Queste donne formavano quasi una speciale confraternita, avevano propria regola, portavano abito particolare di colore scuro o bigio, simili forse a quelle che oggi chiamansi *monache di casa*. Nell'*Assiuolo* del Cecchi vi è una Mona Verdiana

pinzochera bigia, che andava per le chiese con una filza lunga di pater nostri, biasciando sempre pissi pissi, una spigolistra picchiapetto, che pareva il santusse, che faceva le gite ai màrtiri ed altre devozioni e con questi mezzi andava tentando nella fede le donne oneste.

Questa modificazione nel carattere della ruffiana appare chiarissima nell'*Ipocrito* dell'Aretino. Gemma, vecchia ruffiana, entra in scena lamentandosi e rammaricandosi di non esser morta prima, giacché ora i colli torti le hanno tolto il mestiere. Troccio, servo del giovane Zeffiro innamorato, ricorre a lei per conto del suo padrone, ma ella risponde:

Gemma. Questi cenci ti rispondano che non è piú quel tempo.
Troccio. Si dice pure che tu sei la governatrice di tutte.
Gemma. Era già.
Troccio. E chi ti ha furato l'esserne ancora?
Gemma. Non te l'ho io detto? i colli torti.
Troccio. Ribaldoni.
Gemma. Fratello, egli interviene a me, come a quegli che tanto arricchiscono, quando fanno un'arte buona soli, dando poi giuso tosto che gl'invidiosi ci moltiplicano. Dico che nell'avvedersi gli scribi ed i sacerdoti, che il ruffianeggiare era una mercatanzia muta, ed uno utile che potea far le fica all'onore, si diedero a cotal traffico senza una vergogna al mondo. Onde io cominciai a divenire da badessa conversa, seguitandogli di mano in mano pedagoghi e cortigiani, e di qui nasce i favoreggiamenti che mantengono coloro nelle case e costoro in su le gale. Ma pur benché e le ciurme predette e le domestiche in le case, come saria il barbiere, il sarto, il compare e la comare m'avessino scemato il guadagno, ci si potea quasi stare ed io anche ci saria bello che stata, se gli non *isputa-in-sagrato* non venivano a lupeggiarsi per simil via ogni mia sostanza: sicché attaccati a loro, se vuoi che i disegni ti rieschino e non a me (Atto I, sc.. 7).

Tutte le qualità particolari di questo carattere sono compendiate dal Machiavelli in poche parole nella sua

Commedia in versi (Atto II, sc. 1). Il giovane Camillo domanda al parasita Saturio:

> Dimmi, la messaggiera quante parti
> Ricerca?

E quegli risponde:

> Quante ne ha la mia vicina.
> D'abito e d'anni grave vuol parere;
> Sia fedele e segreta, abbia il devoto,
> Sia a rispondere acuta, impronta al dire,
> Simulatrice, faceta ed astuta,
> E migliore è quant'è men conosciuta.

Con assai maggiori particolari ce lo descrive l'Aretino nel prologo del *Marescalco*:

Se fossi una ruffiana, con riverenza parlando, io mi vestirei di bigio, e discinta e scalza con due candele in mano, masticando paternostri ed infilzando avemarie, dopo l'aver fiutate tutte le chiese, spierei che 'l Messere non fosse in casa, e comparsa alla porta di Madonna, la percoterei pian piano, ed impetrato udienza, prima che io venissi al quia, le conterei i miei affanni, i miei digiuni e le mie orazioni, e poi con mille novellette rallegratola, le entrerei nella sua bellezza, che tutte gongolano nell'udir lodare i loro begli occhi, le lor belle mani; e la lor gentile aria, e facendo le meraviglie del riso, della favella, della rossezza delle labbra, e della candidezza dei denti, sguainata fuori un'esclamazione, direi: Oh! Madonna, tutte le belle d'Italia non sarebbero degne di scalzare un pelo alle vostre ciglia e tosto che io l'avessi vinta con le armi delle sue lodi, sospirando le direi: la vostra grazia ha mal concio il piú ricco di questa città, ed in un tempo le pianterei una letterina in mano, e non mi mancherebbono scuse, cogliendomici il suo marito. E forse li saprei dire altro che lino da filare, ed uova da covare ».

Notevole poi è la scena 8, Atto IV della *Cortigiana*, in cui una di queste pinzochere tenta una certa Togna, intramezzando le sue poco oneste esortazioni con Ave Maria e Pater Noster.

Nella *Pinzochera* del Lasca cosí parla una Madonna Antonia:

Uh! uh! Signore quanto son grandi le fatiche e gli affanni di questo mondo! Messer Domenedio aiutateci voi, e massimamente per una mia pari, vedova, sola, abbandonata da ognuno. Naffe! io non so se io mi ci volessi esser mai nata; pure la fidanza che io ho nel Salvatore, i digiuni e le orazioni mi danno buona speranza, se non di qua, di là avere almeno da riposarmi. Ma dovendo e volendo vivere infin che piace al cielo, e non avendo l'entrata mia, che fu già larga e buona, piú rendita, sono sforzata industriarmi, e lavorando ed accomodando or questi or quelli nei lor bisogni, guadagnarmi il vitto, come oggi con Giannino far mi conviene, il quale mi ha promesso di dar tanta moneta, che io ne starò bene parecchi giorni, e cosí andrò facendo tanto ch' io mi morrò. [1]

VI. Il servo è nella commedia latina uno dei caratteri piú svolti e piú importanti: è quello che sta sempre sulla scena ed anima tutto l'intrigo. Esso vi è posto come ausiliare del giovane padrone, e tutta la sua furberia, tutto il suo spirito son diretti a far trionfare gli amori di quello. È noto come l'amore dei giovani in lotta con l'autorità dei padri e la soverchia parsimonia di costoro hanno dato importanza alla parte del servo nella commedia latina. Per le stesse ragioni questo carattere ha una parte principalissima nella italiana. Però non ha fra noi la stessa naturalezza e verità, che avea sulla scene latine, perché il servo moderno è assai diverso dall'antico. L'antico era uno schiavo, nato nel servaggio, abbandonato per tutta la vita al capriccioso volere d' un padrone: era come una macchina, era considerato come *cosa* del suo signore, che poteva bastonarlo, infliggergli i piú duri gastighi e perfino ucciderlo: era, come dice Plauto, *verberea statua,* e contro questa condizione lo schiavo non pensava neppure a resistere; portava il suo far-

[1] Atto III, sc. 1.

dello con una specie di stoicismo non curante. — *Habendum et ferundum hoc onus 'st cum labore*, dice Sosia nell'*Amfitrione*; ed al padrone che lo minaccia dice:

Tuus sum
Proinde ut commodum 'st, et lubet, quidque facias.

In quelle due parole *tuus sum* vi è qualche cosa di amaro per noi altri moderni: vi è l'uomo che si riconosce cosa e proprietà di un altro. Perciò la corruzione degli schiavi, i loro vizi, la loro sfrontatezza e malvagità non ci fanno alcuna brutta impressione, sono una necessità della loro condizione; ad un uomo che la società avea privato di tutti i diritti, si può perdonare il credere di non aver obblighi verso di essa. Il servo antico era quasi in istato di guerra col suo oppressore, e l'astuzia diveniva l'arma sua naturale.

Ma il servo dei nostri giorni ha invece scelto liberamente la sua condizione; egli presta il suo servizio ad un altro mediante pagamento, e per un tempo determinabile solo dalla sua volontà; egli è un uomo libero ed eguale al padrone. Ora la commedia italiana non ci rappresenta il servo quale è nella vita moderna, ma riproduce perfettamente il servo antico; e il suo carattere non può non recarci disgusto, perché i suoi vizi, la sua depravazione, non hanno piú alcuna scusa: i Davi, i Siri, i Tranioni ricompariscono sulla scena italiana, emancipati senza dubbio, ma perfettamente simili agli antichi. Essi conservano il loro ufficio di amici della gioventú e sono sempre la provvidenza pei figli prodighi, maestri di menzogne ed astuzie, [1] se non che si dà loro una maschera piú

[1] Come i nostri autori comici nel dipingere il carattere del servo avessero sempre davanti a loro i servi delle commedie di

bella e tutti i doni amabili dello ingegno arguto. Il servo delle commedie italiane piú depravato, piú furbo che quello delle latine, si compiace nel confessare con una sorta d'esagerazione i suoi appetiti sensuali e la sua poca coscienza, ed è assai piú intelligente e piú spiritoso. Si direbbe che i nostri comici avessero voluto rappresentare in questo carattere il tipo del popolo italiano del 500 il quale, soggetto a genti di lui piú ignoranti e piú rozze, è tuttavia superiore ad esse per ingegno.

VII. Vien poi il carattere del parasita. Il parasitismo era in Atene una specie di professione; né è certatamente finzione poetica, quando si rappresenta il parasita, che si prepara alla sua opera, che studia i suoi libri di facezie ed aneddoti. Dapprima i parasiti erano una specie d'istituzione religiosa, erano cioè persone che aveano dritto di partecipare alle vivande offerte nei sacrifizi divini. Piú tardi però i ricchi cittadini vollero avere anch'essi come gli Dei, i loro parasiti e si circondarono di vili adulatori. Questi pa-

Plauto e Terenzio si rivela chiaro dalla scena 1ª, atto III della *Lena*.

Corbolo Or l'astuzia
Bisogneria d'un servo, quale fingere
Ho veduto talor nelle commedie,
Che questa somma con fraude e fallacia
Sapesse dal borsel del vecchio mungere.
Deh! so ben io non son Davo, né Sosia,
Se ben non nacqui fra Geti né in Siria,
Non ho in questa testaccia anch' io malizia?
Non saprò ordire un giunto anch' io ch' a tessere
Abbia fortuna poi, la qual propizia
(Come si dice) agli audaci suol essere?
Ma che farò? Che con un vecchio credulo
Non ho a far, qual a suo modo Terenzio
O Plauto, suol Cremete o Simon fingere:
Ma quanto egli è piú cauto, maggior gloria
Non è la mia s' io lo piglio alla trappola?

rasiti ci vengono dipinti nelle commedie latine sempre sui mercati e sulle piazze informandosi dove si tenesse un lauto pranzo, e fiutanti, come cani, l'odore di una buona cucina. In Roma l'esistenza del parasita era legata necessariamente a quella del patriziato; dal momento che fuvvi un cliente od un patrono, dal momento che il *congiarium* e la *sportula* aveano stabilito tra essi necessarie relazioni, dové nascere il parasita romano. Nella commedia latina però questo carattere avea già incominciato a modificarsi alquanto riguardo alla commedia greca; giacché in alcune non è piú un semplice adulatore, ma un servitore utile: i padroni non regalavano piú per essere adulati, ma anche per essere serviti: il parasita insomma diventò piú particolarmente un ausiliario dei giovani amanti, piú intelligente e meno abbietto dello schiavo.

Sotto quest'ultimo aspetto è riprodotto nella commedia italiana, ove per solito dell'antico parasita non v'è altro che il nome. Quello che distingueva l'antico parasita era la sua ghiottornia, il suo grande appetito; ora nella commedia italiana non lo vediamo quasi mai andare in cerca di pranzi, salvo tuttavia in alcune commedie, dove è copiato fedelmente dai latini, come nei *Simillimi* del Trissino, nei *Lucidi* del Firenzuola, e nei *Suppositi* dell'Ariosto. In quest'ultima ritroviamo riprodotto uno scherzo che è nei *Menecmi*, sul grande appetito dei parasiti, ma l'Ariosto l'ha reso assai piú comico. Nella commedia latina il servo Cilindro domanda alla sua padrona quanti sieno i convitati, e quella risponde: Menecmo, io, ed il parasita. Allora Cilindro soggiunge:

Jam iste sunt decem,
Nam parasitus octo munus hominum facile fungitur.

Nei *Suppositi* (I, 3) il servo Dulippo dice a Pasifilo parasita:

> A cercar vengo uno che desini
> Col mio padrone, il quale è solo in tavola.

E Pasifilo:

> Non ir piú innanzi; ove avrai tu il piú idoneo?
> *Dul.* Non ho commissione di menargliene
> Tanti
> *Pas.* Che tanti? verrò solo, menami
> Solo.
> *Dul.* Che sol? che sempre nello stomaco
> Hai due lupi affamati.

VIII. Un altro carattere della commedia latina assai frequentemente riprodotto nella commedia italiana, è il *miles gloriosus*, il bravo. Questo carattere nel teatro latino era il meno felice di tutti. La fantasia di Plauto ha saputo renderlo, è vero, estremamente ridicolo, e la grazia poetica di Terenzio ci fa dimenticare che leggendo l'*Eunuco* noi ci divertiamo meno di Trasone che della cortigiana e del parasita, che lo mettono in mezzo; ma le piacevolezze eccessive dell'uno e l'indeterminatezza dell'altro, provano del pari che nessun *miles gloriosus* era davanti agli occhi di Plauto e Terenzio. Quando essi mettevano in scena padri, amanti, cortigiane, parasiti, le loro proprie osservazioni venivano ad aggiungersi a quelle dei poeti ch'essi imitavano, e cosí accoppiavano i costumi romani ai costumi greci dei loro modelli; ma ai tempi loro il *miles gloriosus* era il personaggio piú strano e meno naturale che esistesse in Roma, ove il coraggio era vero e naturale, e dove un falso bravo non avrebbe potuto arrischiare il racconto delle sue vittorie immaginarie, senza che le vere vittorie del soldato romano non ve-

nissero a smascherare e distruggere tutte le sue finzioni. Ma nell'Italia del 500, come in Grecia dopo di Alessandro, ogni virtú militare era spenta: le armi erano in mano di genti mercenarie, di compagnie di ventura, e l'istituzione di queste compagnie avea rese le guerre simili a quelle che veggonsi sul palco scenico d'un teatro. Grandi eserciti combattevano dal sorgere sino al tramontare del sole; si avea una gran vittoria, si prendevano migliaia di prigionieri, ma nessun morto rimaneva sul terreno. Il coraggio perciò non era necessario per un soldato; v'erano degli uomini invecchiati sui campi di battaglia, e che aveano acquistato rinomanza per le loro opere guerresche, senza essersi mai trovati in faccia ad un serio pericolo. Il Machiavelli assai bene descrisse questi Rodomonti nel proemio dell'Arte della guerra « Si vede spesso, se alcuno disegna nell'esercizio del soldato prevalersi, che subito non solamente cangia abito, ma ancora nei costumi, nella voce e nella presenza d'ogni civile uso si disforma; perché non crede poter vestire un abito civile colui che vuole essere spedito e pronto ad ogni violenza; né i civili costumi ed usanze puote avere quello, il quale giudica e quelli costumi essere effeminati e quelle usanze non favorevoli alle sue operazioni: né pare conveniente mantenere la presenza e le parole ordinarie a quello, che con la barba e con le bestemmie vuol far paura agli altri uomini ». Il carattere del *miles gloriosus* era quindi assai naturale e verosimile; ed i nostri comici nel dipingerlo aveano davanti a loro i boriosi soldati spagnuoli, che aveano occupata la maggior parte d'Italia senza incontrare alcuna seria resistenza: laonde questo tipo comico ebbe una parte importantissima anche nella commedia popolare, la commedia dell'arte.

IX. Il carattere dell'Etèra, o della cortigiana colta ed elegante, non si ritrova affatto nella commedia italiana; quelle poche donne di partito che vi compariscono, sono della specie piú bassa e piú vile, ed hanno nella commedia una parte assai secondaria. Uno dei tristi effetti dell'imitazione fu la quasi assoluta mancanza e soppressione delle donne nella commedia. Quelle che compariscono sulla scena, o sono fantesche, o vecchie, o cortigiane, ma di giovani amanti non ve ne è alcuna. Spessissimo, anzi quasi sempre, un'intera commedia si volge intorno ad una fanciulla, che gli spettatori non hanno veduta, né vedranno mai, e se comparisce sulla scena, passa senza dir parola, e solo dalla fante o dall'innamorato sappiamo l'animo suo. Presso i romani ciò avea le sue ragioni nelle condizioni di quella società; ma negl'italiani che altra ragione ci è mai, se non l'imitazione latina? Ed anche per questo, come per altre cose si è notato, nelle commedie che piú si discostano dalle latine troviamo avere maggior parte l'elemento femminile, per esempio nella *Scolastica*, nell'*Assiuolo*, nella *Mandragola*. Solo dopo la metà del 500, quando l'imitazione spagnuola incominciò ad aver luogo nelle commedie italiane, cominciamo a trovare il carattere delle giovani innamorate. Nelle commedie degl'Intronati di Siena molto spesso ci vengono rappresentate giovani che spinte dall'amore fuggono dalla casa paterna sotto spoglie maschili. Bellissimo tra gli altri è il carattere della Lelia nel *Sacrificio degl'Intronati o gl'ingannati*. È una giovane donna, la quale prima è stata amante riamata di un giovane Flaminio, che poi si è dimenticato di lei ed ama altra donna. La povera Lelia non ha dimenticato però il primo amore, e sentendo come suo padre vorrebbe maritarla ad un vecchio, fugge dal

convento e sotto le vesti di paggio si mette a servire il suo antico amante, che non la riconosce punto, e la crede veramente un giovane, e se ne serve per portare ambasciate alla sua propria amante. L'autore lungi dal fare di questa giovane un essere pervertito, senza pudore, o anche un ragazzo impudente, ardito come un paggio, le ha dato le fattezze verginali di un'orfana, vittima di casi avversi; e ci descrive le angoscie del suo cuore appassionato in modo da trarre da questa situazione, alquanto strana veramente, una sorgente di soavi emozioni.

X. Fondamento principale della commedia presa ad imitare dagl'italiani era l'amore.

Fabula incundi nulla est sine amore Menandri. [1]

Nelle commedie latine appena se ne trova una o due, in cui non si tratti di avventure amorose. Lo stesso è per la commedia italiana del 500: però non era amore nel senso più nobile della parola, ma in quello sensuale e materiale. Nelle relazioni fra l'uomo e la donna, tanto nelle commedie latine quanto nelle italiane, non troviamo né la galanteria moderna, né il rispetto entusiastico originato dallo spirito cavalleresco del Medio-Evo. Il loro amore non era un sentimento che come dice il Du Méril, *créait le charme de la personne, qui nourrissait une éstime reciproque, qu'affermissait la sympathie des âmes et qui se perpetuait en pratiquant ensemble les devoirs, et en goûtant en commun les jouissances de la famille;* ma era del tutto fisico, voluttuoso. La donna per essi era un essere materiale, una creatura bella ed amabile, destinata dalla natura al godimento dei sensi dell'uomo,

[1] OVID. *Trist.*, II, 371.

onde nell'amore altro non cercavano che appagare il loro appetito sensuale. Questo materialismo e sensualismo nell'amore ci viene espresso nelle commedie italiane anche con piú evidenza e piú cinismo che nelle latine; non si cerca in nessun modo di velarlo, ma se ne parla come fosse cosa naturalissima. Il soddisfacimento dei sensuali piaceri è per solito il perno intorno a cui si raggira tutto l'interesse delle commedie italiane: è il particolare impulso dell'azione comica. Che questa licenza fosse una malattia generale, lo si può vedere nelle buone come nelle cattive commedie, in quelle scritte pel pubblico cólto, come in quelle per la plebe; tutte sono eguali in ciò. La maggior parte dei comici, scusandosi se le loro commedie hanno oltrepassato il limite della decenza, dicono che a voler dipingere i costumi del loro tempo era necessario che tutte le parole e tutti gli atti fossero indecenti.

Nelle commedie latine, la donna amata era quasi sempre una schiava o un' etèra e tutto il nodo della commedia stava negli intrighi orditi dal servo contro il padrone, o contro un lenone, per far sí che il padroncino riuscisse nel suo intento, cioè nel possesso della bella. La vita insocievole e ritirata delle fanciulle libere, rendeva impossibile ogni pratica amorosa con esse; e d'altra parte l'orgoglio romano impediva di porre sulla scena una donna libera. Plauto in tutto il suo teatro non ha osato mostrare sulla scena che una sola fanciulla libera, mettendo tutte le altre nella condizione speciale di fanciulle esposte fin dalla tenera età, perdute per le loro famiglie, lasciate in balía d'ogni vizio, miseria ed infelicità, ma che conservano però la nobiltà del cuore; tanto egli temeva di profanare quella misteriosa discrezione, in

cui si riparava l'orgoglio e la castità delle donne ben nate. La figlia del parasita Saturione nel *Persa* rappresenta sola nelle commedie di Plauto la giovane romana di condizione libera: ma anche qui il comico latino è stato molto circospetto; egli l'ha scelta in uno degli ultimi gradi della società libera, e s'è ben guardato di mostrarla amante.

Che se qualche volta nelle commedie latine si tratta della seduzione d'una donna libera, ciò avea luogo per un accidentale incontro, ed ordinariamente nei tumulti delle feste religiose, ove si conducevano le fanciulle per devozione. Una fanciulla si sperdeva tra la folla, incontrava nell'oscurità un giovane, il quale, riscaldato dal vino,[1] abusava dell'incontro, e senza dichiarazioni, senza discorsi superflui metteva a profitto quel momento, e la fanciulla rientrando in casa diceva di essersi smarrita. Simile avventura forma il fondo di parecchie commedie antiche. Alle volte invece la schiava, o etèra, amata dal giovine, si scopriva da ultimo esser figlia d'un libero cittadino, ed il matrimonio suggellava quell'unione stretta da prima con diverso fine.

Ma salvo questi casi, non v'ha esempio nelle commedie antiche d'un intrigo amoroso con una fanciulla libera. Nei costumi greci quali ci vengono rappresentati dalle commedie latine, il praticare con l'etère, era cosa usuale, dice il Müller, per ogni giovane bene stante che non fosse tenuto a stecchetto dal padre: e

1 Persuasit nox, amor, vinum, adolescentia.
Adelph, Atto III, sc. 4.

Ego me iniuriam fecisse filiae, fateor, tuae.
Caereris vigiliis per vinum atque impulsu adolescentiae.
Aulul, IV, sc. 10.

con queste donne, sempre straniere o liberte, piú o meno culte e di modi graziosi fornite, i giovani che avessero facoltà di mantenerle, stringevano nodi piú o meno durevoli, nei quali serbandosi costanti si mostravano poco disposti a tòr moglie, tanto piú che le figlie legittime dei cittadini attici erano educate strettamente e fornite di poca cultura. Un tal fatto però non si riscontrava piú nella vita italiana del cinquecento. Le giovani amanti della commedia italiana sono quasi sempre di condizione libera; ed anche quando i comici italiani prendono il soggetto dai latini, cambiano sempre la condizione delle fanciulle, per esempio nel *Vecchio Amoroso* del Giannotti, nella *Stiava* del Cecchi, nei *Dissimili* dello stesso, ed in parecchie altre.

In tutte le commedie italiane il nodo è presso a poco questo. Un giovane ama una fanciulla ed ha con lei segrete relazioni, aiutato in ciò o dalla serva o da qualche altra caritatevole persona; ma intanto o la nobiltà di nascita o l'avarizia del padre o qualche rivale gli impediscono di ottenerne la mano. Tutti gl' intrighi adunque orditi dall'astuto servo sono diretti a superare questi ostacoli, o coll'ingannare l'avarizia del padre, o col togliere di mezzo il temuto rivale, che per lo piú è un vecchio imbecille.

XI. E non è solo l'amore legittimo per fanciulle libere che vien rappresentato nelle commedie del cinquecento, ma anche l'amore per donne maritate; e l'adulterio è spesso il solo ed unico soggetto di parecchie commedie italiane. Il teatro antico sotto questo rispetto era assai piú morale del nostro. In quello, il disordine avea i suoi limiti; e non si andava giammai a turbare pubblicamente la fede coniugale con l'adulterio, o il cuore d'una ragazza libera col libertinag-

gio. Presso i Romani il rispetto per la famiglia era piú forte di ogni passione; nelle commedie essi evitavano perfino ogni frizzo che riguardasse i doveri sacri della moglie e l'onore della famiglia, quantunque si permettessero molte altre infamie e turpitudini. Essi non pensarono giammai a porre in ridicolo un marito offeso; per quanto corrotti potessero essere, rispettavano la santità del letto coniugale. Una sola volta da Plauto ci viene posto in scena l'adulterio, cioè nell'*Amfitrione;* ma anche qui viene presentato come opera degli Dei, e nella commedia non v'ha alcuna frase che possa far supporre esser questo il passatempo degli uomini. Cosí grande era allora il rispetto per la famiglia, e la fede coniugale cosí bene stabilita, che il privilegio di toccare la donna altrui non poteva appartenere che al Signore dell'Olimpo; ed allorché Amfitrione conosce l'onore che costui ha voluto fargli, resta confuso nel silenzio del rispetto e dell'ammirazione. Nell'*Amfitrione* la satira non è diretta contro gli uomini, ma piuttosto contro gli Dei. L'unione di Giove con Alcmena è un'onore per lei, senza essere un disonore pel marito. Tutto il comico è negli effetti prodotti dal travestimento di Giove in Amfitrione e di Mercurio in Sosia; giammai il ridicolo cade direttamente sulle disgrazie di Amfitrione considerato come marito; la collera di lui sotto questo rispetto è viva e naturale senza essere ridicola.

Nel teatro italiano nulla di simile. La morale dei comici italiani non è piú quella dei latini; questi lasciavano appena sospettare ciò che quelli hanno dipinto; i latini si sarebbero guardati di rappresentare, salvo sotto il velo d'un'allegoria inoffensiva, quelle gravi licenze, delle quali gli altri hanno fatto argomento principale del loro teatro. Si vegga infatti come

è stato trasformato dal Dolce nel suo *Marito* il soggetto dell'*Amfitrione*. L'argomento della commedia è perfettamente identico a quello della commedia latina, ma il Dolce vi ha tolto tutto ciò che v'era di soprannaturale; e Giove è un M. Fabrizio, un giovane, come ve ne ha tanti, che cerca in ogni modo di soddisfare le sue voglie senza pensare al pericolo suo ed al disonore degli altri. Mercurio è un Roscio ed Amfitrione ed Alcmena sono diventati l'uno un M. Muzio, e l'altra una M. Virginia. L'adulterio, che nella commedia latina è quasi velato, qui è posto in piena luce e senza reticenza di sorte. Egli, ancor che *sia soldato e nato in Padova*, è rappresentato nella commedia *piú sciocco e piú timido che non fu Calandrino di Giov. Boccaccio*. I suoi lamenti fanno veramente ridere, e quando si trova a fronte di Fabrizio, e questi vuol malmenarlo, egli tosto se la dà a gambe. È credulo poi in sommo grado, sicché facilmente gli si dà ad intendere, per mezzo d'un fra Girolamo, che tutto ciò che è avvenuto in sua casa, è opera d'uno spirito folletto, il quale innamoratosi della moglie di lui, non solo ha preso un aspetto simile al suo, ma nella notte, mentre egli dormiva, lo avea trasportato in Padova presso sua moglie, e quindi costei era rimasta gravida di lui e non d'altri. Per tal modo ritorna la pace tra Virginia e Muzio, il quale è contento di rientrare in sua casa e *godersi la moglie quale essa si sia*.

Fabrizio poi cosí fa la conclusione della commedia.

Or vedi come il bue lasciato ha volgersi
Dal santo padre . . .
Or non pensar che lo beffato e misero
Di qui innanzi men cara abbia Virginia
Di quel che se l'avesse nel preterito;
Anzi crescerà amor, e maschio o femmina

Ch' abbia di lei, quando sia tempo, a nascere
Si alleverà come suo figlio proprio.
Né vi maravigliate, ché ben trovansi
Molti tra voi che tal costume seguono
Senza noia o disturbo.

È questa una prova della profonda corruzione morale di quel tempo, a cui conferí in gran parte la cattiva educazione che si dava alle donne. Le fanciulle da marito erano tenute con molta ristrettezza nelle loro famiglie, e nella scelta dello sposo non era punto consultata la loro volontà. Sovente venivano date per miseria o avarizia dei genitori, a vecchi ricchi ed imbecilli, e le tristi conseguenze di tal fatto erano inevitabili. Assai bene ci dipinge la trista condizione delle donne il Cecchi nel suo *Assiuolo*. È un bellissimo monologo di Mad. Oretta, una di queste infelici maritate per miseria ad un vecchio sciocco, geloso e di piú innamorato d'un'altra...

Madonna Oretta sola. — Quanto sia misero ed infelice lo stato di noialtre donne, facilmente in parte conoscerlo può chi considera a quanti incomodi noi siamo sottoposte, e di quanti piaceri prive, e sotto crudele tirannide il piú delle volte ci tocca a vivere. Gli uomini avendo a tôr donna tolgono quasi sempre chi essi vogliono; ed a noi per contrario ci convien tôrre chi ci è dato: e ci tocca talvolta (misera a me! e io ne posso far fede) ad aver uno, il quale (lasciamo star che nell'età egli sia cosí da noi differente, che piuttosto nostro padre che nostro marito starebbe bene) è cosí rozzo ed inumano, che piuttosto una bestia di due gambe, che uomo chiamar si puote. Ma lasciamo stare il dolersi della sorte misera delle altre, e diciamo della mia, di tutte le misere miserissima. Io mi trovo maritata a messer Ambrogio, che potrebbe esser mio avolo. Oh! gli è ricco! già non mangio io per questo di piú un boccon di pane. E al male dell'avere il marito vecchio, s'è accozzato l'averlo geloso, geloso a torto, e d'una gelosia che io non credo che la maggiore si possa; e cosí per la gelosia mi son tolti gli spassi di fuori, e per la vecchiezza

quelli di casa. Nè è bastato alla fortuna farmi tutti questi mali, che ell' ha voluto, con il farmi un altro scherno, maggiormente pigliarsi giuoco di me, facendo innamorare questo mio vecchio pazzo, a chi mi pare che manchino ad un tratto le forze dell' ingegno con quelle del corpo; e cosí (povera Oretta! non ti mancava altro) stare in una prigione a vita, avere il marito vecchio, geloso, innamorato, rimbambito; acciocché io m' avessi a condurre, per riguidarlo a casa, ad avere in abito d' uomo sulle quattro ore a scalare le mura dell' orto per uscire di casa, andar per Pisa travestita, entrare per le case altrui, e farmi forse tenere quella che io non fui mai né mai ebbi intenzione d' essere. E se non ch' io credo, che questa abbia ad essere una ottima medicina per cavare chetamente il pazzo del capo a questo vecchiaccio, io la pigliavo altramente. [1]

XII. Il rispetto che si avea in Roma per la famiglia facea sí che la vita intima di essa non fosse mai rappresentata nella commedia. La famiglia romana era come Augusto, che non amava di vedere prodigare il suo nome nei versi dei poeti per paura di perdere credito. D'altra parte la vita interna della famiglia antica colla sua monotona regolarità, offriva poco campo al comico. I poeti latini ed i greci sono quasi che muti su questo punto. Dei personaggi che prendono parte in una commedia non sappiamo altro che quello che ci vien rappresentato sulla scena; nulla ci si dice delle loro consuetudini, della loro vita nella famiglia. Ci si rappresenta solamente la vita privata del cittadino, ma fuori della famiglia: non ci si fa assistere mai ad una scena domestica. Ed infatti la scena in cui avean luogo le commedie greche e latine non era l'interno d' una casa, ma sí un luogo libero ed aperto, nel cui sfondo si scorgevano pubblici e privati edifizi. Il che, se era ragionevole per la com-

[1] Atto IV, sc. 3.

media antica, che avea intendimenti per la massima parte politici (e quindi l'azione dovea figurarsi naturalmente in luoghi pubblici, sulle piazze, sul foro e simili), non così era per la commedia *nuova* che si aggirava tutta su fatti della vita privata. Ma nel concetto che gli antichi ebbero della vita, dice il Müller, era fermo che tutte le cose di qualche momento e le grandi e le civili e le principali azioni si passino in pubblico ed a cielo aperto; anche il socievole conversare avea luogo infatti più nei pubblici portici, sulle piazze e per le strade, che non nella vita ritirata, entro le stanze secrete della casa, la quale non si reputava obbietto della pubblica considerazione. Laonde sembrava loro improbabile e sconveniente il riguardare come scena l'interno d'una casa; e quindi anche la commedia *nuova*, sebbene avesse a fare poco o nulla con la vita pubblica, dovette tuttavia rendere pubbliche le scene della vita privata che rappresentava, ed i poeti doveano aver cura che tutti i discorsi e gl'incontri dei personaggi avvenissero sulle pubbliche vie o davanti le porte delle loro case.

La scena della commedia italiana è perfettamente la stessa; ma i comici italiani si diffondono un po' più sui particolari riguardanti i personaggi della commedia, e ci mostrano un poco più la vita intima di famiglia. Ci dicono quale è la professione dei loro personaggi, quali loro consuetudini, le loro relazioni colle altre persone della famiglia; e laddove nella commedia latina i soli personaggi principali ed assolutamente necessari compariscono sulle scene, nella italiana invece vi ha una gran quantità di personaggi secondari, che servono a mettere in maggior luce i principali e a dare a tutta la commedia un andamento più naturale e verosimile. Nell'*Aulularia* di Plauto,

per esempio non troviamo che questi soli personaggi: il vecchio avaro Euclione, Megadoro, Eunomia, Stafila, due cuochi, Liconide ed il suo servo Strobilo, dei quali solamente Euclione, Megadoro ed i servi sono sempre in scena, mentre gli altri compariscono appena due tre volte, e solo per dire poche parole. Invece nella *Sporta*, oltre i personaggi corrispondenti a questi, v'è Mona Laldomine, Mona Ginevra, Lucia serva di Lisabetta, che compariscono in quasi tutti gli atti. Di Eunomia dell'*Aulularia* noi non sappiamo nulla, oltre di quello che vediamo sulla scena, mentre di M. Lisabetta sappiamo che è vedova, che ha portata ricca dote, che è piuttosto avara, collerica. È una padrona, come dice la serva Lucia, [1] di queste spirituali, che vanno a tutte le perdonanze, e nondimeno è la piú massaia, la piú misera, la piú strana donna di Firenze. Come ella è in casa non resta mai di gridare e d'arrovellare altrui; e fa peggio per le pasque e per la settimana santa, quand'ella si confessa, che tutto il resto dell'anno. Vedete, continua la serva, io vi prometto ch'io mi sbigottisco, quando ei ne viene la quaresima: ella va alle prediche e potete poi far conto, quand'ella torna a questa casa, che ci torni il diavolo e la versiera. Ell'è ogni mattina in piedi all'alba, e s' io non fussi levata al par di lei, mal per me, e bisognami fare le faccende di casa, che le ho a fare tutte io, ché noi abbiamo un famiglio, che tutto il dí Alamanno suo figliuolo lo manda in qua ed in là, e s' io non filassi poi anche ogni dí quattro o cinque fusa, io sarei la mal raccattata. Nell'atto II assistiamo ad una scena domestica tra madre e figlio. M. Lisabetta rimprovera Alamanno che la sera venga

[1] Gelli, *Sporta*, Atto V, sc. 3.

tardi a casa, che non voglia far nulla e spenda troppo in vestire o calzare. « Ei si vuol fare le cose con qualche modo, dice ella, e non volere ogni dí un paio di scarpe, e spendere ogni due mesi tre o quattro scudi in un paio di calze: io mi ricordo pur tuo padre andare con un paio d'otto o nove lire, e bastargli anche un anno, che non le portava cosí tirate come vuoi far tu: ed usava le stringhe di cuoio e cignevasi con un busecchio, dove tu spendi oggi un tesoro in stringhe ed in becche. E fu altro uomo che non sarai mai tu; che ei sapeva pur guadagnarsi un fiorino a sua posta; e tu non sei buono che a spendere ed andarti a spasso. Eh! quanto sarebbe meglio che tu ti ponessi a far qualche cosa ». E da ultimo gli minaccia di dividersi da lui e riprendersi la dote: il figlio per contrario si lamenta con la madre che i due scudi, che gli dà al mese, non gli bastano; e vuole altri danari.

Nell'*Heautontimorumenos* di Terenzio, la matrona Sostrata non comparisce che nella sola prima scena dell'atto IV, quando viene a dire al marito che nella fanciulla amata da Clinia ha riconosciuta la figlia che ella contro il suo ordine avea fatto allevare. Nella *Maiana* del Cecchi, scritta sullo stesso argomento della commedia di Terenzio, Gemma, che corrisponde alla Sostrata, la vediamo fin dalla scena seconda dell'atto I, in cui si lagna col marito, perché abbia prestata la sua mula ai vicini, e poi si mette a ragionare con lui sulla condizione del figliuolo, sul dargli moglie o sul metterlo a bottega ecc. Tra le altre scene poi è notevole la prima dell'atto III, in cui Gemma rimprovera il marito d'aver fatta troppa buona cera e troppe carezze a quella Fausta cortigiana, che hanno accolta in casa per far piacere ad un amico del loro

figlio, e nel tempo stesso al padre di lui, che ne piange sempre la perdita. Nel *Vecchio Amoroso* troviamo anche una M. Dianora che non è affatto nel *Mercator*, ed anche qui assistiamo ad una scena di famiglia tra marito e moglie. Piena anche di particolarità è la scena della stessa commedia, in cui è descritto il giuoco degli aranci solito farsi a Pisa nel carnovale; ed una contesa tra due donne, in cui l'una rimprovera all'altra di fare troppo gli occhi dolci agli scolari; ed un diverbio tra nuora e suocera, la quale si lamenta che la prima voglia star sempre alla finestra e perda tempo anziché attendere alle faccende di casa.

Una perfetta descrizione della vita intima di famiglia nel XVI secolo troviamo nella *Clizia* del Machiavelli: [1]

> Chi conobbe Nicomaco un anno fa e lo pratica ora, ne debbe restare meravigliato, considerando la grande mutazione ch'egli ha fatta. Perché soleva essere un uomo grave, risoluto, rispettivo: dispensava il tempo suo onorevolmente. E' si levava la mattina di buon ora, udiva la sua messa; provvedeva al vitto del giorno, dipoi se egli avea faccenda in piazza, in mercato, ai magistrati, e' la faceva; quando che no, o e' si riduceva con qualche cittadino tra ragionamenti onorevoli, o e' si ritirava in casa nello scrittoio, dove egli ragguagliava sue scritture, riordinava suoi conti. Dipoi piacevolmente con la sua brigata desinava; e desinato, ragionava con il figliuolo, ammonivalo, davagli a conoscere gli uomini, e con qualche esempio antico e moderno gl'insegnava vivere. Andava dipoi fuori; consumava tutto il giorno o in faccende, o in diporti gravi ed onesti. Venuta la sera, sempre l'avemaria lo trovava in casa. Stavasi un poco con esso noi al fuoco, s'egli era di verno; dipoi se n'entrava nello scrittoio a rivedere le faccende sue; alle tre ore si cenava allegramente.

Una scena piena di tante particolarità e notizie sulla vita domestica non la rinveniamo in tutto il

[1] *Clizia*, Atto II, sc. 4.

teatro latino, ma parecchie simili a queste sono nelle altre commedie nostre, specialmente in quelle in cui l'argomento non sia, come nelle citate, preso da commedie antiche, ma tratto da fatti moderni o realmente avvenuti in quel tempo.

XIII. Grandissima somiglianza tra le commedie latine e le italiane è nel modo di sciogliere il nodo o intreccio della favola, che sí le une come le altre terminano in un modo uniforme, cioè mediante quei riconoscimenti di figli e genitori, di fratelli e sorelle e via discorrendo. Queste *agnizioni*, secondo le dottrine poetiche del tempo, erano considerate necessarie alla commedia. « L'agnizione, dice il Giraldi Cintio, [1] non è altro che un venire in cognizione di quello, che prima non si sapeva; onde ne divengono gli uomini di amici inimici, o di felici infelici... Quest'agnizione, la quale è congiunta colla peripezia, è reputata da Aristotile piú di tutte le altre lodevole, perché piú di tutte le altre commove gli animi degli spettatori... Non è però l'agnizione e la peripezia (pigliandolo un poco piú largamente) cosí della tragedia, che ambedue non siano anche della commedia. Ma ciò avviene diversamente, poiché l'agnizione e la peripezia nella commedia non è mai all'orrore ed alla compassione, ma sempre menano elle le persone turbate alla letizia ed alla tranquillità... Ché il proprio è della commedia condurre l'azione sua al fine, talmente che non vi rimanga persona turbata; il che fa con la peripezia e con la cognizione a lei convenevole ». Dopo di che il Giraldi viene a parlare delle agnizioni che si trovano nelle commedie latine, e dichiara quale di queste,

[1] G. B. Giraldi Cintio, *Discorso sulle commedie e tragedie* scritto nel 1544, vol. II, pag. 65 e segg., ediz. Milano, Daelli, 1864.

secondo i precetti di Aristotile, sia la migliore. E anche piú tardi, nel principio del settecento, il Quadrio, che seguiva appunto le dottrine Aristoteliche in fatto di drammatica, cosí scriveva: « La Tragedia senza l'agnizione può essere lodevole, ma la commedia, se è priva di essa, appena può essere buona; e quelle che ha Plauto di questa fatta, quali sono l'*Aulularia* e l'*Asinaria* ed altre, sono fredde anzi che no; il che conoscendo, Terenzio fece ognora altramente ».

Con simili idee non è da maravigliarsi, se troviamo che il modo piú comune di sciogliere l'intreccio di una commedia era questa *agnizione*. È da notarsi anche che le condizioni stesse dei tempi rendevano assai piú facile quest' imitazione; giacché frequentemente avvenivano quei fatti che, posti dai comici in iscena, ci sembrano ora strani ed incredibili. E certamente non sono invenzioni di poeti i Turchi, che scendendo sulle coste d'Italia le mettevano a sacco e fuoco, portandone prigionieri donne e fanciulli, ovvero stando in agguato prendevano i legni dei nostri mercatanti; non sono invenzione i naufragi che di frequente sperdevano uomini e cose in quei lunghi viaggi, che non erano cosí facili come sono ora; non sono invenzione i ladroni che infestavano dovunque le vie, e le guerre continue che desolavano i paesi e distruggevano le città. Tutto ciò faceva sí che fossero possibili tanti fatti singolari, che noi, viventi in altri tempi ed in altre condizioni, a mala pena possiamo immaginare. Ciò non toglie però che di questo modo di sciogliere l'intreccio della commedia non si facesse un uso, o per meglio dire, un abuso assai grande. Non v' ha quasi commedia italiana che non finisca con una *agnizione* ed un matrimonio, che era anche uno dei soliti modi con cui terminavano le commedie latine e che

corrispondeva a quella che Aristotile chiamava *peripezia*, cioè mutazione di fortuna da felice a infelice, ovvero da questa alla contraria.[1] Né alle volte si contentano d'una sola *agnizione* e d'un solo matrimonio, ma ve ne ha perfino tre o quattro nella stessa commedia, come per esempio negli *Sciamiti* del Cecchi, ove è una doppia agnizione e tre paia di nozze, e nello *Spirito* dello stesso ove sono quattro agnizioni e tre matrimoni. Ed anche quando prendevano il soggetto della commedia dai latini, se non v'era quest'*agnizione*, i comici italiani ve l'introducevano. Il *Mercator* di Plauto non termina con agnizione, ma Demofonte riconoscendo il suo torto permette al figlio di tenersi quella giovane schiava per amica. Ora nei nostri costumi ciò non sarebbe stato conveniente, laonde tanto il Giannotti nel suo *Vecchio Amoroso*, quanto il Cecchi nella *Stiava*, hanno fatto sí che la giovane schiava fosse riconosciuta figlia di un libero cittadino e quindi sposata dal giovane che l'avea comprata. Per la stessa ragione il Cecchi nei suoi *Dissimili* ha dovuto immaginare che la giovane amata da Federigo non fosse una donna pubblica, come negli *Adelphi*, ma una fanciulla libera e di onesta famiglia, la quale da ultimo, riconosciuta come nipote di Alberto, amico e compare di Federigo, viene da costui sposata. Lo stesso è anche nel *Martello* del Cecchi, il cui soggetto è tratto dall'*Asinaria* di Plauto.

Per mezzo di queste *agnizioni*, i comici italiani rendevano assai intrigato il nodo della commedia, immaginando spesso che taluno s'innamorasse d'una ragazza che poi si riconosceva essere sua figlia o sua sorella. Nelle *Maschere* del Cecchi il vecchio Ma-

[1] GIRALDI CINTIO, *Discorso ec.*, pag. 62.

nente e Fabrizio suo figlio sono rivali nell'amore di Livia, che da ultimo si riconosce all'uno figlia ed all'altro sorella. Nel *Donzello* dello stesso, il vecchio Forese ed il giovane Roderigo gentiluomo spagnuolo, sono entrambi innamorati di Faustina, figliuola di Lapo; Roderigo però è riamato ed ha con lei segreta relazione, mentre a Forese è stata promessa dal padre in isposa. Si preparano le nozze; Roderigo travestito da donzello entra in casa di Lapo e rapisce la Faustina: nasce gran rumore; ma in questo il servo Traspa scopre come Roderigo sia figliuolo di Lapo, da costui perduto nel sacco di Roma ed adottato poi da uno spagnuolo. L'imbroglio però è ora piú grande che mai, perché essendo Roderigo figliuolo di Lapo, avrebbe rapita e goduta la propria sorella. Si tenta quindi riparare a ogni cosa col celare il tutto e fare sposare la Faustina dal Forese; e mentre ciò sta per accadere, viene Marsilia cognata di questo Forese, la quale scopre che Faustina è figlia di Forese, avuta dalla prima moglie, morta mentre egli era prigione dei Turchi, e che la moglie di Lapo avea fatto credere sua figlia, perché e' non lasciasse tutta la roba ai nipoti. Per tal modo adunque Roderigo sposa Faustina, che non è già sua sorella, rimanendo tutti lieti per il ritrovamento dei figli e per gli incesti che si sono evitati. Qualche cosa di simile trovasi anche nella *Sorella* di G. B. Della Porta.

Ma sebbene i comici italiani e specialmente il Cecchi, sapessero ordinare in modo l'invenzione della favola da rendere, quanto piú si fosse possibile, naturali e verosimili questi riconoscimenti, pure era questo sempre un modo poco artistico di sciogliere il nodo di una commedia, e resosi poi assai volgare. Di ciò s'era accorto benissimo il Lasca, il quale in quasi tutti i

suoi prologhi rimprovera gli autori che hanno seguito questo metodo. Nel Prologo della *Gelosia* egli dice che non ha tolto agli antichi o rubato ai moderni né l'invenzione né il soggetto, e che nella sua commedia non vi sono ritrovamenti o agnizioni.

Ché, a dirne il vero, è gran cosa, gran meraviglia, anzi grandissimo miracolo, che di quante commedie nuove dallo assedio in qua o pubblicamente o privatamente si sono recitate in Firenze, in tutte quante intervengono ritrovi, tutte forniscano in ritrovamenti; la qual cosa è tanto venuta a noia ed in fastidio ai popoli che come sentono nell'argomento a dire che nella presa d'alcuna città o nel sacco di qualche castello si siano smarrite o perdute bambine o fanciulli, fanno conto di averle udite, e volentieri, se potessero con loro onore, se ne partirebbero, sapendo che tutte quante battono ad un segno medesimo. E di qui sí può conoscere quanto questi cotali manchino di concetti e d'invenzione, veggendosi per lo piú le loro commedie stiracchiate, grette e rubacchiate qua e là, e peggio ancora che essi accozzano il vecchio col nuovo e l'antico col moderno, e fanno un guazzabuglio ed una mescolanza che non ha né capo né coda, né via né verso, e facendo la scena città moderne e rappresentando i tempi d'oggi, v'introducono usanze passate e vecchie e costumi antichi e tralasciati: e si scusano poi col dire: Cosí fece Plauto, e che cosí usarono Terenzio e Menandro; non s'accorgendo che in Firenze, in Pisa ed in Lucca non si vive come si faceva anticamente in Roma ed in Atene. Traduchino in malora, se non hanno invenzione, e non rattoppino e guastino l'altrui ed il loro insieme; il senno e la prudenza degli uomini è sapersi accomodare ai tempi.

Ma anche qui il Lasca, come s'è visto già addietro, predicava bene e razzolava male: e benché avesse conosciuto quale era il difetto delle commedie italiane, pure non ha saputo evitarlo egli stesso; e benché dica che Aristotile ed Orazio videro i tempi loro, pure ne segue perfettamente le regole. Le sue commedie, benché trattino argomenti moderni, sono tutte modellate sulle latine e s'aggirano sempre sulle stesse storie

di amori, di beffe fatte ad amanti e mariti ecc.; ma quel che è più, dopo d'aver detto tanto male di quei ritrovamenti, che s'usavano nelle commedie dei suoi tempi, egli poi nei suoi *Parentadi* ne ha introdotti di assai strani. Egli immagina che un padre con tre figliuoli, dispersi e divisi, per una burrasca, in diverse parti d'Italia, senza sapere l'uno dell'altro alcuna nuova, si ritrovino poi per caso dopo molti anni tutti in uno stesso giorno in Firenze, ed uno d'essi sotto le vesti di donna, e per tale ritenuto, e colà si riconoscano scambievolmente; cosicché la commedia finisce con quattro *agnizioni* e tre matrimoni.

Nelle commedie scritte dopo il secolo XVI, e specialmente in quelle degli Intronati di Siena, questi travestimenti di giovanetti in donne sono comunissimi, e con essi si veniva a rendere il nodo o intreccio della commedia complicatissimo, ed a dar luogo a molti equivoci. Ne troviamo anche prima un esempio nei *Rivali* del Cecchi, dove una giovane spinta dall'amore fugge dalla casa paterna, e sotto spoglie virili ed in compagnia della balia se ne va allo studio di Pisa, ove trovasi il suo antico amante, e ivi frequenta le lezioni insieme a tutti gli scolari, senza essere riconosciuta per donna, neppure dal suo amante.

XIV. In quanto poi alla maggiore o minore libertà, con cui procedevano i comici italiani nel raffazzonare commedie latine, o nel comporne delle nuove, possiamo dividerli in quattro classi o categorie.

1ª Quelli che traducevano gli originali latini con somma fedeltà, o tutt'al più con qualche leggiera modificazione.

Appartengono fra le altre a questa classe i *Simillimi* del Trissino, i *Lucidi* del Firenzuola ed il *Capitano* del Dolce, il quale non è che una copia del *Miles*

gloriosus di Plauto. Il Trissino, in una lettera al cardinale Farnese, dichiara di aver voluto servare nella sua commedia il modo di Aristofane, cioè della commedia antica. Laonde ha tolto, dice egli, una festiva invenzione da Plauto, vi ha mutato i nomi ed aggiuntevi persone ed in qualche parte cambiato l'ordine, e di piú introdottovi il coro, come era nell'antica commedia; ed in ciò dichiara di aver voluto seguire il giudizio di Orazio, il quale parlando della mancanza del coro nella commedia nuova greca, disse: *Chorusque turpiter obticuit.* Ma del resto nella sua commedia niente vi è di aristofanesco, ed i cori sono una meschinissima cosa, che per nulla cambiano il genere della commedia, e vi sono aggiunti solo *pro forma.* I suoi *Simillimi* non sono che una copia fedelissima dei *Menecmi*, salvo che manca tutto il primo atto della commedia latina: il nome stesso del parasita Scovoletto è una traduzione del nome latino *Peniculus*, e tutti i giuochi di parole che il Trissino fa su questo nome sono copiate dai *Menecmi*; per esempio:

> Iuventus nomen fecit *Peniculo* mihi,
> Ideo quia mensam, quando edo, detergeo.

E nei *Simillimi:*

> La gioventú mi chiama *Scovoletto*
> Per sopra nome, perch'io mangio bene
> E netto come un *Scovolo* i taglieri.

Lo stesso è anche per tanti altri scherzi di parole che si trovano nei *Menecmi*, come là dove il servo dice a Menecmo:

> Ubi nil habebis, geminum dum quaeris, gemes.

E nei *Simillimi:*

> Onde quando sarem senza moneta
> Cercheremo il gemel, gemendo sempre.

Nei *Menecmi*, Messenio dice:

In scirpo nodum quaeris, quin nos hinc domum
Redimus, nisi si historiam scripturi sumus?

E nei *Simillimi*, Consalvo:

Voi cercate trovar nel giunco un nodo;
Però meglio saria tornarsi a casa,
Se forse non andate per volere
Scrivere istoria alle future genti.

Nei *Menecmi*:

Palla pallorem incutit.

E nei *Simillimi:*

Quel robbone
Mi rubba alquanto l'animo e l'ardire.

I *Lucidi* sono anche una copia dei *Menecmi*, con gli stessi personaggi, con le stesse scene succedentisi con lo stesso ordine; ma il Firenzuola ha saputo bene cambiare il colorito locale della commedia latina, ed applicare ai costumi dei suoi tempi tutti i frizzi e gli scherzi comici di quella.

2ª La seconda categoria è formata di quelli che si proponevano di essere fedeli, ma pure sostituivano usi italiani ai romani, e si permettevano qualche variazione dall'originale. Esempi di questa specie sono il *Vecchio Amoroso* del Giannotti, e la *Schiava* del Cecchi imitati dal *Mercator* di Plauto, la *Dote* del Cecchi imitata dal *Trinummus*, i *Dissimili* dello stesso imitati dagli *Adelphi*, il *Marito* del Dolce imitato dall'*Amfitrione*, il *Ruffiano* dello stesso imitato dal *Rudens*, la *Sporta* del Gelli imitata dall'*Aulularia*, la *Maiana* imitata dall'*Heautontimorumenos* di Terenzio ec.

3ª La terza categoria è di quelli i quali solo ritenevano il disegno della commedia latina, ma nella

esecuzione e nella condotta della medesima procedevano a modo loro, parte appiccandovi scene ed atti di altre commedie latine (*contaminatio*), parte aggiungendovi di lor proprie invenzioni.

Appartengono a questa classe la *Clizia* del Machiavelli, ed i *Rivali* del Cecchi imitati dalla *Casina* di Plauto, il *Martello* dello stesso dall'*Asinaria*, gl'*Incantesimi* dalla *Cistellaria*, e la *Moglie*, in cui è riunito l'intreccio dell'*Andria* e dei *Menecmi;* e l'*Aridosio* di Lorenzino dei Medici, in cui vi è imitazione dall'*Aulularia*, dalla *Mostellaria* e dagli *Adelphi.* Nella *Clizia* del Machiavelli l'imitazione si riduce solo ad alcune scene del III e IV atto, ma il resto è originale. Il Machiavelli ha preso, è vero, dai latini la forma esteriore e parte dell'intrigo; ma i pensieri, i caratteri, le osservazioni, tutto è suo; ed i costumi dipinti sono proprio italiani e fiorentini. I caratteri, benché i personaggi sieno gli stessi, sono assai diversi da quelli della commedia latina. In Plauto sono ancora tipi, mentre nel Machiavelli sono individui viventi, meravigliosamente osservati e descritti.

La brava donna di casa, Sofronia, sí infelice per gli errori di suo marito, eccellente comare, semplice, onesta, un po' temuta da suo marito, rispettata e teneramente amata da suo figlio, è un carattere assai naturale e bene descritto dal Machiavelli, e che non si trova affatto nella commedia latina. Che distanza vi è tra questa onesta, ma rozza popolana, che vede l'onore della sua famiglia compromesso, e che da buona massaia, qual'è, intende sí bene e sí risolutamente a ristabilire l'ordine nella famiglia, e quelle volgari Xantippi, ciarliere e gelose che ci mostra la commedia latina. Lo Stalino della Casina non è che un volgare tipo del vecchio sensuale, stupido e cor-

rotto, della famiglia del Calandro del Bibbiena; mentre il Nicomaco, nella *Clizia*, è un buon mercatante fiorentino, uomo onesto ed intelligente, ora sviato da una serotina passione amorosa, ma che da ultimo, essendosi scoperto il suo amore, spaventato per aver compromessa una vita onorevole ed onorata sino allora, vergognoso del suo acciecamento, si ravvede e chiede scusa alla buona moglie, che lo ha salvato. Il giovane Cleandro, che non comparisce punto nella *Casina*, appartiene interamente al Machiavelli: questo giovane che l'amore ora rende poetico e sentimentale, ora permaloso e capriccioso, è assai differente dagli altri amanti delle commedie italiane, ed ha un colore di malinconia che non troviamo punto presso gli antichi.

Tutti i personaggi adunque di questa commedia e perfino i servi, hanno fattezze interamente moderne e toscane, e sono tratti dalla vita reale contemporanea.

Anche in altre commedie è notevole il modo con cui gli autori sapevano dare ai soggetti tolti dai latini un aspetto del tutto moderno. Un esempio del riunire in una sola commedia le parti di due o tre commedie latine, lo troviamo nell'*Aridosio*.

Il soggetto di questa commedia è lo stesso che in tutte le commedie antiche; cioè giovani trasportati dalle passioni della loro età, e serviti dalla compiacenza proverbiale degli schiavi in lotta contro la severità d'un vecchio.

Lorenzino dei Medici ha preso dagli *Adelphi* di Terenzio l'idea dei due fratelli d'indole opposta che educano due giovani, ciascuno in maniera conforme alla propria natura, e traggono da cotale differente educazione i risultati che ognun sa: però egli ha fatto uno di questi fratelli avaro, e quindi ha imitato dall'*Aulularia* di Plauto il carattere dell'avaro, e parte

dell'intrigo, e per trarre ad inganno il vecchio ha preso ad imprestito dalla *Mostellaria* l'invenzione della casa piena di spiriti, dai quali quegli è impedito di entrare. In questa commedia Lorenzino ha riunito le bassezze sociali dell'Italia pagana ed i costumi dell'Italia del XVI secolo. A lato dello schiavo furbo, a lato di Ruffo venditor di donne, egli ha posto un ser Giacomo prete che esorcizza gli spiriti e presta mano ai giovani contro i loro padri; ed a canto a Livia, schiava del Ruffo, ha posto una giovane monaca, descrivendoci il convento, donde i giovani traggono questa novella preda.

Per tal modo Lorenzino ha saputo riunire l'imitazione latina e la satira contemporanea: e ciò è fatto con arte mirabile e facilità grandissima.

4ª L'ultima classe è formata da coloro che pel soggetto e per la condotta sono originali e ritengono solo la forma latina. A questa classe appartengono tutte le commedie erudite di questo tempo, cominciando da quelle, che sebbene trattino un soggetto originale, pure sono perfettamente modellate sulle latine, sino a quelle che come la *Mandragola*, l'*Assiuolo*, e la *Scolastica*, della commedia latina non ritengono che la sola forma esteriore. Tra le prime noteremo la *Cassaria* dell'Ariosto; il soggetto ne è il seguente: Erofilo, figlio di Crisobulo, ricchissimo mercatante di Sibari, e Caridoro figlio del capitano di giustizia, giovani entrambi, scapati, perditempo, sono innamorati di due fanciulle, schiave d'un certo Lucramo. Costui accortosi dell'amore dei giovani, vuol trarne profitto e rincara la sua mercanzia. I due giovani, non sapendo donde prendere tanto denaro, sono nella massima disperazione, tanto più che il ruffiano finge di voler partire il giorno appresso da Sibari. Volpino, servo di

Erofilo, ha già proposto vari mezzi, ch' essi hanno rigettati; ma l' improvvisa partenza di Crisobolo, padre di Erofilo, per Procida, gli suggerisce un nuovo pensiero. Il vecchio Crisabolo ha nella sua camera una cassa ripiena di fili d' oro, lasciatagli in deposito da certi mercatanti fiorentini: essi adunque prendono questa cassa, e fatto travestire un certo Trappola con gli abiti di Crisobolo, la fanno consegnare a Lucramo in pegno del prezzo della fanciulla amata da Erofilo, salvo poi a ritogliere dalle mani del ruffiano la cassa ed a rubargli l'altra fanciulla amata da Caridoro. Tutto riesce secondo il disegno di Volpino, ma mentre Trappola esce dalla casa del ruffiano insieme con la fanciulla, s'incontra in quattro o cinque servi di Erofilo, i quali riconoscendo l'amante del loro padroncino, e credendo che Trappola l'abbia comprata per sé, gliela rapiscono volendo far cosa grata al loro padrone. Questi saputo il fatto, non potendosi immaginare chi fossero i rapitori, disperato, si dà tutto a cercare la sua Eulalia, non pensando piú alla cassa. Rimane Volpino nell' imbarazzo, non sapendo come ricuperare la cassa dalle mani di Lucramo, che ora si prepara veramente a partire quella notte stessa. L'imbarazzo si fa maggiore per l' improvviso ritorno di Crisobolo: Volpino s' arrovella il cervello per vedere in che modo possa trarsi da quel laberinto. Ma gli viene un' idea; finge di non vedere Crisobolo è si aggira qua e là gemendo e mormorando sventure. Crisobolo spaventato gli si avvicina, Volpino non gli dà retta; alla fine tutto trafelato gli risponde con parole interrotte, per dirgli che un servo ha lasciata aperta la camera ed è stata rubata la cassa, ma che egli ha scoperto essere in casa di quel mezzano loro vicino. Crisobolo insieme con altre persone va in casa di Lu-

cramo, e si riprende per forza la cassa. Volpino è lieto del felice esito della cosa, ma pare che il diavolo vi abbia messò la coda. Tornato a casa, Crisobolo vi trova Trappola ch'era vestito ancora dei suoi panni, e vuol sapere d'onde abbia avuto quegli abiti e perché sia travestito a quel modo. Trappola non risponde e si finge muto. Volpino allora con mille fandonie cerca d'imbrogliare Crisobolo; ma questi insospettito fa legare Trappola e vuol mandarlo al capitano di giustizia. Trappola allora confessa tutto, e Crisobolo, fattolo slegare, lega con la stessa fune il mal capitato Volpino, minacciandogli grave gastigo. Viene però in suo aiuto Fulcio servo di Calidoro, il quale con ingegnoso strattagemma fa, come dicesi, un viaggio e due servizi; libera Volpino, e fa avere al suo padroncino l'altra schiava di Lucramo da lui amata.

Come s'è visto dalla fatta esposizione, il soggetto della *Cassaria* è perfettamente simile a quello delle commedie antiche, sebbene non possa dirsi che l'Ariosto l'abbia tolto da alcune di esse. Lo stesso titolo di *Cassaria* ricorda i titoli latini *Aulularia*, *Mostellaria* ec. E come le commedie latine, questa commedia fondasi tutta sull'amore, ed amore non già per donne libere, ma per schiave. L'intreccio sta tutto negl'intrighi orditi dal servo Volpino per ingannare il suo vecchio padrone, e procacciare al suo giovine signore il modo di giungere a possedere l'amata. I caratteri sono perfettamente antichi e specialmente il servo Volpino. Parecchie scene e particolarità sono anche imitate da diverse altre commedie latine. Così nella *Cassaria*, come nell'*Andria* di Terenzio, noi troviamo che le astuzie inventate dai servi in servizio dei loro giovani padroni, riescono di male a loro stessi. Il Davo della commedia latina è scoperto dal vecchio Simone: e vien

fatto legare e minacciato d'un tremendo gastigo, appunto come succede a Volpino. In ambedue le commedie troviamo due servi d'indole affatto diversa, dei quali l'uno è favorevole al vecchio padrone e l'altro al giovine, e questi sono Sosia e Davo nell'*Andria*, e Nebbia e Volpino nella *Cassaria.*

La scena terza dell'atto II è tolta dall'*Heautontimorumenos.*[1] In questa, Siro espone a Clitifone lo strattagemma da lui immaginato, perché egli possa trovarsi con la donna amata, e Clitifone, sembrandogli la cosa di troppo pericolo, l'interrompe e non vuole neppure udirlo. Siro allora adirato gli dichiara che d'ora innanzi non vuole saperne piú nulla, e che pensi a cavarsela da sé. Clitifone però lo prega che dica pure quale è il suo pensiero, che egli farà tutto ciò che a lui parrà.

Lo stesso succede nella *Cassaria* tra Volpino ed Erofilo, ed alle volte son proprio tradotte le parole di Terenzio: per esempio in un luogo, Siro dice:

Heus tu
Non fit sine periclo facinus magnum, nec memorabile.
. . . . Vis amare, vis potiri, vis quod des illi, effici:
Tuum esse in potiundo periculum non vis; haud stulte sapis
Siquidem id saperest, velle te id quod non potes contingere.

E Volpino nella *Cassaria*;

Tu mi preghi e mi stimoli
E tutto il dí consumi, ch'io m'industri
E trovi modo ch' abbi questa giovane:
Io n' ho trovati cento, e mai trovatone
Uno non ho che ti piaccia. Un difficile
Ti pare, un altro di troppo pericolo,
Quel lungo, quel scoperto; chi può intenderti?

[1] Atto II, sc. 3.

Vorresti e non vorresti, tu desideri,
E non sai che. Non si può far, Erofilo,
Credilo a me, mai cosa memorabile
Senza fatica e senza gran pericolo.

Ed in altro luogo:

S. Ridiculum est te istuc me admonere, Clitipho,
Quasi istic minor mea res agatur, quam tua;
Hic si quid nobis forte adversi evenerit,
Tibi erunt parata verba, huic homini verbera.

E nell'Ariosto:

Vol. Lasciane a me la cura, io sto a pericolo
Piú di te. Quando i miei disegni avessino
Mal esito, di che poco mi dubito,
Tu non ne sentiresti altra molestia
Che di parole; io tormenti gravissimi
Nella persona; o mi farebbe in carcere
Morir di fame.

Il rimprovero che Crisobolo fa ad Erofilo nella scena 2 atto V, è presso a poco lo stesso di quello che fa Simone a Pamfilo nell'*Andria*, [1] e Menedemo a Clinia, e Cremete a Cletifone nell'*Heautontimorumenos.* [2] Nell'Ariosto però mi pare che vi sia assai piú naturalezza, specialmente nel ricordare che fa Crisobolo, la vita che egli menava nei suoi giovani anni, diversa da quella che mena il figliuolo. E dalla naturalezza di questa scena ha voluto qualcuno dedurre la verità di quell'aneddoto, che su tal proposito si racconta dell'Ariosto.

Nella scena 3 dell'atto V non ha fatto che sviluppare quella sentenza di Terenzio:

[1] Atto V, scena 8.
[2] Atto I, scena 5.

.... Et nosti mores mulierum,
Dum moliuntur, dum contantur, annus est.

E l'Ariosto ci dipinge la *mole* degli apparati, degli sforzi, delle difficoltà e spese che le donne sostengono nel rifare la forma della persona e del capo con quelle tante fogge di vesti, unguenti ec. Nel che egli ha imitato anche Plauto, il quale in piú luoghi dice delle donne che non finiscono mai di lavarsi, stropicciarsi, forbirsi, abbellirsi, lisciarsi, rilisciarsi, dipingersi, azzimarsi, ed aggiunge che per avere una grossa faccenda alle mani, bisogna procacciarsi una nave ed una donna, perché né l'una né l'altra sono mai apparecchiate e messe in assetto. E l'Ariosto anzi soggiunge: che in minor tempo s'arma di tutto punto un navilio di quello che impiegano le donne nell'adornarsi.

La scena 7 dell'atto IV è imitata dalla scena 2 dell'atto IV dell'*Heautontimorumenos:* e come in questa Siro, cosí nell'altra Fulcio, dopo che Volpino è stato legato, delibera intorno al da farsi, e poi trae quattrini da Crisobolo allo stesso modo come Siro da Cremete, e Geta da Demifone nel *Formione.*

La scena dell'improvviso ritorno di Crisobolo è simile alla 2 atto II della *Mostellaria.* In questa, mentre il giovane se ne sta in lieto banchetto con i suoi amici ed amiche, ecco che torna il padre; ne nasce uno scompiglio, ma il servo Tranione, come Volpino nella *Cassaria*, vi rimedia pel momento, allontanando il vecchio dalla casa coll'inventare una certa storia di spiriti; strattagemma imitato poi assai di sovente dai comici italiani.

Assai comune presso i comici latini ed usato anche poi dal Molière, è quello scherzo teatrale, che trovasi nella *Cassaria*, quando Volpino finge di non vedere il

padrone, e si lascia chiamare un gran pezzo da lui senza dirgli motto, e poi sta gran tratto ancora tutto trafelato, rispondendo solo con voce interrotta.

Nelle altre commedie, l'Ariosto andò sempre piú liberandosi dai ceppi dell'imitazione latina: nella seconda, i *Suppositi*, quantunque l'argomento sia preso dai *Captivi* e dall' *Eunuco*, ed i caratteri sieno gli stessi che quelli delle commedie latine, la scena è posta in Italia, e le allusioni a cose contemporanee ed ai costumi del tempo sono frequentissimi. Nella terza, la *Lena*, il soggetto è tutto moderno, e pare sia un fatto realmente avvenuto in Ferrara, ed i caratteri hanno una fisonomia interamente italiana. Piú originale è poi l'Ariosto nelle altre due, il *Negromante* e la *Scolastica* o gli *Studenti*, ed in quest'ultima specialmente noi ci troviamo trasportati in pieno secolo XVI, in mezzo a stenti e professori delle Università di Padova e Ferrara: i caratteri poi vi sono ritratti dal vivo e non sono tipi o astrazioni, ma personaggi viventi; sicché è uno dei modelli piú compiti e perfetti di *commedia erudita originale.* Per tal modo nelle opere drammatiche dell'Ariosto abbiamo come un riassunto di tutta la storia della commedia italiana, giacché l'Ariosto cominciò dalle traduzioni delle commedie antiche, poi scrisse commedie originali sul modello di queste, ed andò mano mano sempre piú emancipandosi dall'imitazione latina, sino a scrivere una commedia, che delle antiche non ritiene che la sola forma.

A questa classe appartiene anche l'*Assiuolo* del Cecchi. « Questa commedia, come dice l'autore stesso nel prologo, non è cavata né da Terenzio né da Plauto, ma da un caso nuovamente accaduto a Pisa tra certi studenti e certe gentildonne. Essa non comincia né dall'assedio di Firenze, né dal sacco di Roma o da

sbandamenti di persona o da sbaragliamento di famiglia o da altro siffatto accidente: né finisce in mogliazzi, siccome sogliono fare le piú delle commedie, né vi si vede alcuno dolersi di aver perso figliuoli o figliuole. Essa è nelle parole e nel fatto stesso un po' piú licenziosa che le altre, ma l'autore se ne scusa, perché avendo una volta voluto uscire e di ritrovamento e di mogliazzi, non ho potuto far di meno ». Anche in questa la forma è quella della commedia latina: s'aggira sù cose amorose e vi troviamo lo stesso servo furbo che aiuta i giovani a danno dei vecchi: ma l'argomento è nuovissimo, ed i caratteri hanno un colorito tutto moderno e locale. Il carattere di Ambrogio vecchio, avaro e geloso è anche originale, come nuovo è pure il carattere del servo Giannella, sciocco e pauroso, mentre a parole sembra un leone. Ma l'opera piú perfetta in questo genere resta sempre la *Mandragola* del Machiavelli, che è la migliore commedia che sia stata scritta finora, e che secondo il Voltaire valeva piú che tutte le commedie di Aristofane. Noi però non ci fermeremo a parlare né di questa, né di quella dell'Ariosto, perché usciremmo dall'argomento propostoci, che era di dimostrare come l'imitazione latina sia stata la principale cagione che impedí alla commedia di raggiungere nel XVI secolo in Italia quell'altezza ed originalità, che essa raggiunse specialmente in Spagna ed Inghilterra.